

Grado en Estudios Hispánicos

CIESE-Comillas – UC

Año académico 2019-2020

ANÁLISIS LITERARIO DEL COMPONENTE FANTÁSTICO Y CABALLERESCO EN LA NOVELA *LA TORRE VIGÍA* (1971) DE ANA MARÍA MATUTE

Trabajo realizado por Sandra García Rodríguez

Dirigido por Raquel Gutiérrez Sebastián

AGRADECIMIENTOS

Tras tantos meses de trabajo y ganas dedicadas a este proyecto, considero indispensable dedicar un apartado a todas las personas que me han rodeado en esta etapa tan importante para mí, tanto académica como personalmente.

Primero de todo, me gustaría agradecer enormemente a todos mis compañeros de universidad, de autobús y de pasillos. Ha sido un gusto compartir con vosotros esta experiencia, sobre todo por el interés que siempre habéis mostrado con respecto a la creación de nuestros TFG. Cómo no, merece una mención especial mi promoción, mis amigos, mi pequeña familia. Sobre todo, se lo agradezco a Andrea, quien, a pesar del confinamiento, ha vivido conmigo todos y cada uno de los sentimientos con los que he forjado este trabajo. Siempre estás ahí, con las mejores palabras y canciones, tanto en esta etapa como en todos los ámbitos de mi vida, desde el primer paso dentro del CIESE hasta el punto final de este proyecto.

He de agradecer de manera infinita el apoyo de toda mi familia, que ya me considera profesional del ámbito, que ha confiado en mí con los ojos cerrados, dando por sentado que disfrutaría de esta etapa. Especialmente, se lo agradezco a mi madre, la que me ha acompañado en tantos paseos llenos de palabras sobre literatura, sobre frustraciones que siempre ha sabido reparar, o sobre ilusiones que siempre ha compartido. Gracias también a mi hermano Diego, por hacerme siempre reír y apoyarme, incluso cuando me inundaba la desmotivación.

También me gustaría agradecer enormemente a todos los profesores del CIESE, por habernos dado lo mejor de sí mismos. Especialmente, los que habéis formado parte de nuestra vida en este último año, tan entrañable y especial. Gracias, Santi, por haberte convertido en amigo en tan poco tiempo, por compartir tu humor y tus consejos, así como tu gusto y anécdotas con Ana María Matute, que voy a recordar siempre. Gracias, Marta, por la forma en la que nos has arrojado siempre luz, tanto con palabras como con acciones. Gracias, Miguel, por haber sido mi primer gran referente en este mundo y por abrirme la mente hacia nuevos horizontes. Y, finalmente, gracias, Raquel, por la ilusión con la que siempre has confiado en mí, por tu dedicación, tu exigencia, tus consejos, sugerencias y ánimos. No solo has sido la directora de este TFG, te has convertido en mi ejemplo a seguir, en la persona que me ha dado el impulso final para lanzarme a luchar por el futuro que quiero conseguir. Tus palabras me han iluminado y me han inspirado, pues has protagonizado una de las etapas más trascendentales de mi vida, en la que siempre destacará tu presencia, las fuerzas e ilusiones que me has inspirado, por muchos años que pasen.

Gracias también a las personas externas al ámbito universitario, las que no han estado relacionadas directamente con este TFG, pero que, de alguna forma, me han inspirado. Todos y todas formáis una parte muy grande de esto.

Gracias, gracias y gracias.

Sandra

Santander, 27 de junio de 2020.

A veces me despertaba de noche, y me sentaba bruscamente en la cama. Sentía entonces una sensación olvidada de cuando era muy pequeña y me angustiaba el atardecer, y pensaba: «El día y la noche, el día y la noche siempre. ¿No habrá nunca nada más?». Acaso me volvía el mismo confuso deseo de que alguna vez, al despertarme, no hallara solamente el día y la noche, sino algo nuevo, deslumbrante y doloroso. Algo como un agujero por donde escapar de la vida.

Ana María Matute, *Primera memoria* (1959), p. 121

RESUMEN

En este trabajo se presenta un análisis pormenorizado de la novela de Ana María Matute *La torre vigía* (1971). El estudio se divide en dos partes, una primera en la que se contextualiza la obra en el período en que fue escrita, enmarcándola en un rango cronológico amplio (1962-1975) que permita explicar sus peculiaridades respecto a novelas escritas en su época, se revisa la vida de la autora por la importancia y reflejo que tiene en su obra literaria y se presenta en detalle un análisis de la recepción que la crítica ha hecho de la narrativa de Matute. En la segunda parte de esta investigación, núcleo de la misma, se encuentra un estudio literario de la novela objeto de estudio, concretamente se plantea un debate teórico sobre la adscripción de la obra a un determinado subgénero narrativo, se analizan los temas, personajes, tiempo, espacio, focalización narrativa y estilo de la obra y se proponen unas conclusiones sobre la importancia y originalidad de la novela en la narrativa española contemporánea.

Palabras clave: *Ana María Matute, fantástico, neofantástico, caballeresca.*

ABSTRACT

The present dissertation shows a detailed analysis of Ana María Matute's novel *La torre vigía* [*The Watchtower*] (1971). This study is divided in two parts; in the first one, the novel is contextualized in the period in which it was written – it is framed in a wide chronological range (1962-1975) that allows us to explain its peculiarities in comparison to other contemporary publications-. The life of the author as well as the importance and reflection it has in her literary work is reviewed, and a detailed analysis of the critic's reception of Matute's narrative is presented. In the second part of this research, which is its nucleus, there is a literary study of *The Watchtower*; a theoretical discussion about the attribution of the novel to a particular narrative subgenre is posed. Themes, characters, time, space, narrative focalization and style of the novel are analysed, and some conclusions on the importance and originality of the novel in the contemporary Spanish narrative are suggested.

Key words: *Ana María Matute, fantasy, neofantasy, chivalric.*

ÍNDICE

RESUMEN

INTRODUCCIÓN.....	1
1. MARCO TEÓRICO.....	2
1.1 CONTEXTUALIZACIÓN DE LA NOVELA ENTRE 1962 Y 1975.....	2
1.1.1 Lo fantástico en la posguerra	6
1.2 VIDA Y OBRA DE ANA MARÍA MATUTE	9
1.3 RECEPCIÓN DE SU OBRA	18
2. ESTUDIO DE LA NOVELA.....	22
2.1 SUBGÉNERO NARRATIVO	22
2.1.1 Lo fantástico y lo maravilloso.....	23
2.1.2 Lo neofantástico.....	26
2.1.3 Novela de aprendizaje.....	27
2.1.4 Novela medieval.....	29
2.1.5 Novela neo-caballeresca	30
2.1.6 Conclusión	33
2.2 TEMAS	33
2.2.1 Pérdida de la infancia y de la inocencia	34
2.2.2 Falta de comunicación y aislamiento	35
2.2.3 Cainismo y violencia	36
2.3 PERSONAJES	37
2.3.1 El narrador-protagonista.....	37
2.3.2 El padre	38
2.3.3 La madre.....	38
2.3.4 Los hermanos	39
2.3.5 Barón de Mohl.....	40
2.3.6 Baronesa de Mohl	40
2.3.7 El vigía	41
2.4 TIEMPO Y ESPACIO	41
2.5 FOCALIZACIÓN NARRATIVA.....	43
2.6 ESTILO.....	45
2.8 CONCLUSIONES	49
BIBLIOGRAFÍA.....	52

INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado (TFG en adelante) se centra en *La torre vigía*, novela de la barcelonesa Ana María Matute (1926-2014), publicada en 1971. La autora pertenece a la denominada Generación de medio siglo, grupo de escritores que desarrolla el denominado realismo social, en el que la crítica incluyó a Matute desde su primera publicación, *Los Abel* (1948).

El principal objetivo de este trabajo es el análisis exhaustivo de la novela *La torre vigía*, por considerarse novedosa con respecto a las publicaciones realizadas en la misma época. Se trata de una obra que no se ha estudiado en profundidad, a pesar de la calidad literaria que posee y que resaltamos en este trabajo, sobre todo por el carácter misceláneo que la define. Esta investigación parte de la hipótesis de que la novela no puede identificarse dentro del resto de tendencias que imperan en el momento, puesto que su eclecticismo la convierte en una obra original, con la que la autora inicia una nueva etapa de estilo en su trayectoria.

Este TFG se divide en dos partes: el marco teórico y el estudio de la novela. La primera consiste en una contextualización del género novelesco entre 1962 y 1975, en la que se abordarán las tendencias literarias más comunes en la narrativa del momento. Se incluye también un subapartado sobre el género fantástico en la etapa posterior a la Guerra civil española (1936-1939), pues es la categoría a la que suelen asociarse las novelas de Matute, especialmente *La torre vigía*. Posteriormente, dedicaremos un apartado a la relación entre la vida y la obra de la escritora, de particular importancia en el caso de Matute al encontrarse profundamente conectadas. En el siguiente apartado, se atenderá a la recepción de sus obras por la crítica, desde sus inicios hasta sus últimas publicaciones. Aparecerán también consideraciones de la propia escritora al respecto, pues esta ha lidiado con la incomprensión por parte de la crítica a lo largo de toda su trayectoria.

Finalmente, este TFG realiza un análisis literario de la novela *La torre vigía* prestando especial atención su carácter misceláneo. A esto está dedicado el primer apartado del estudio, en el que caracterizaremos las diversas categorías en las que se ha pretendido encasillar la novela. Resaltamos lo fantástico-maravilloso, puesto que es como normalmente aparece definida. Sin embargo, existen otro tipo de componentes que contribuyen a su exclusividad y que pertenecen a otras categorías, como a lo neofantástico, a la novela de aprendizaje, medieval o neo-caballeresca. Los siguientes apartados del estudio consisten en el análisis de los temas que predominan en la obra,

así de como de los personajes, tiempo, espacio, focalización narrativa y estilo. El análisis realizado parte del propio texto de la novela y de la comparación con otras obras de la autora, y se fundamenta asimismo en textos teóricos previamente analizados y en la interpretación y estudios anteriores sobre la escritora.

La metodología que ha guiado el trabajo se centra, en primer lugar, en la lectura y análisis de la bibliografía existente sobre *La torre vigía*, así como sobre la vida y obra de Ana María Matute. A su vez, numerosos manuales de historia de la literatura han sido consultados, así como teorías acerca de lo fantástico-maravilloso y otras categorías literarias. En segundo lugar, se ha realizado el estudio exhaustivo de la novela para llevar a cabo una interpretación personal.

Finalmente, este TFG pretende resaltar la importancia de la labor de Ana María Matute dentro de la historia de la literatura española, así como la exclusividad de esta novela en su momento de publicación. La aportación principal al campo de esta investigación es ofrecer un análisis en profundidad de una obra novedosa, que no ha sido especialmente estudiada. Por tanto, esta investigación se propone reflejar la importancia que posee *La torre vigía* tanto dentro de la producción de Matute como en la historia de la literatura española, al tratarse de un volumen que se aleja de las técnicas y el estilo dominantes en la época.

1. MARCO TEÓRICO

1.1 CONTEXTUALIZACIÓN DE LA NOVELA ENTRE 1962 Y 1975

La torre vigía es una novela de Ana María Matute publicada en el año 1971, cuya contextualización se desarrollará en este apartado. Para ello, se establecerán las características de la novela española entre 1962 y 1975, años de publicación de *Tiempo de Silencio* y *La verdad sobre el caso Savolta*, de Luis Martín-Santos y Eduardo Mendoza, respectivamente. Ambas obras suponen un cambio en la evolución de la narrativa española, pues marcan distintos períodos de renovación del género. Con respecto a la primera, expone Branka Kalenik Ramsak:

Todos los estudiosos de la novela española coinciden en señalar que la primera novela renovadora de la narrativa de posguerra es *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos. La fecha de 1962 es decisiva [...] *Tiempo de silencio* representa desde el punto de vista de la estructura narrativa una total revolución por el tratamiento del material, diversidad de técnicas, enfoques, lenguajes, y constituye una completa renovación del género.

La novela que se escribe después de 1962 no puede prescindir de *Tiempo de silencio*. Esta novela es sin duda la obra que mejor resume la España de la posguerra, porque en ella se funden de manera especial y sintética los temas tópicos dentro de una visión total del ambiente español. (Kalenik Bransak, 1998:17)

Asimismo, sobre *La verdad sobre el caso Savolta*, Gutiérrez Carbajo apunta:

En la década de los 70, la situación en España sufre un notable cambio. Sobre todo, a partir de 1975, momento en el que se inicia la nueva era en la narrativa. Destaca la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, precisamente en este año. [...] Se da inicio así a la nueva novela, a pesar de que los procedimientos formales que en ella aparecen ya se encontraban en *Tiempo de Silencio*. (Gutiérrez Carbajo, 2011: 22)

Ambas obras suponen una renovación del género, que experimenta transformaciones entre 1962 y 1975. Para comprender este proceso, es necesario establecer las tendencias que se dan en décadas anteriores, pues las dos obras surgen como reacción a las técnicas previamente empleadas. Estas son el realismo social, neorrealismo y behaviorismo, principalmente. Tras la Guerra civil española (1936-1939) se suceden tres períodos en la trayectoria del género narrativo extenso, que coinciden con cambios históricos que fuerzan a los escritores a adaptar su visión del mundo y a enfrentarse al fenómeno de la novela de otra manera:

No es que cambie la temática de las novelas, sino que cambia el modo en que él, como autor, tiene que relacionarse con el mundo ficticio que está creando. En la época existencialista y tremendista el autor no llega a desentenderse nunca, porque no puede, de la ficción que crea: interviene constante y apasionadamente a través de los personajes, de las descripciones y del mismo idioma que emplea. La época neorrealista se caracteriza por la búsqueda implacable de la objetividad, es decir, de la autoconsciencia del universo ficticio creado en cada novela. El autor, con mayor o menor fortuna, se aleja de su creación porque entiende que su presencia estorba, que se interpone entre el lector y el mundo que le presenta. Finalmente, el novelista dialéctico rechaza esta postura “no intervencionista”. Ya no le interesa construir un mundo totalmente hermético, aceptable en su totalidad por parte del lector, sino, al contrario, mostrar la endeblez de ese mundo, destruirlo, en último término, con las armas de su dialéctica. La intervención del autor en su obra durante esta época es, por lo tanto, decisiva. Forma parte intencionada de la urdimbre misma de la novela. (Buckley et al. 1-980; 415)

Estas tres tendencias coinciden con las décadas de los 40, de los 50 y de los 60, respectivamente. Marcados por las circunstancias históricas y por la presión

propagandística e ideológica, la primera generación de posguerra lleva a cabo una literatura circunstancial, sin un valor que la haga trascender, pues posee un fin útil en su momento determinado. La tendencia es notablemente realista, centrada en la descripción mimética de la realidad. Entrados los años 50, se cultiva un realismo crítico, característico de la llamada Generación del medio siglo. Estos autores expresan su desconsuelo hacia la Guerra civil española y la consecuente dictadura del general Francisco Franco (desde de 1939 hasta 1975), etapa que viven como niños. Este suceso provoca que su posterior literatura refleje dolor ante la infancia arrebatada y un forzado paso a la edad adulta.

A lo largo de los 50, los escritores continúan publicando novelas inscritas en las tendencias ya señaladas. Es a comienzos de los 60 cuando comienzan a transgredirse las barreras del realismo social y a apreciarse una renovación literaria, pues se inicia el período de la denominada novela dialéctica o estructural en 1962, con *Tiempo de Silencio*. En este tipo de novelas, la preocupación por plasmar la realidad objetiva se torna en una innovación técnica y formal. No se alejan del plano de la realidad, pero sí del anterior modo de tratarla, puesto que se centran en comprender el conjunto de la sociedad en vez de en denunciar la sociedad: “transponer sensiblemente la condición social de su momento contemporáneo, igual como el del realismo social, pero mediante otras técnicas narrativas que las del realismo objetivo” (Kalenik Ramsak, 1998: 41). Utilizan frecuentemente el recurso del monólogo interior para transmitir flujos de conciencia de los personajes, de forma que cobran importancia sus pensamientos individuales, en contraposición con el uso anterior del protagonista colectivo. Otras novelas dialécticas que deben destacarse son *Señas de identidad* (1966), de Juan Goytisolo y *Cinco horas con Mario* (1966), de Miguel Delibes.

Sobre *Señas de identidad*, obra que supone un cambio radical en la trayectoria de su autor, los expertos indican que: “Lo primero que llama la atención [...] es su compleja factura técnica. El autor ha abandonado el objetivismo esquemático anterior e incorpora al relato, con gran libertad, un sinfín de recursos heterogéneos” (Ricardo Senabre et al., 1980: 458). Al igual que en las obras de Martín-Santos y de Delibes, incorpora el recurso del monólogo interior, que se mezcla con narraciones en tercera o en segunda persona. Además, se superponen los planos temporales y se añaden fragmentos desarticulados sin puntuación, las múltiples perspectivas se mezclan y los planos temporales se cruzan. Como expresa Kalenik Ramsak: “La tarea del escritor es desmitificar de manera sistemática los valores que se han fosilizado con el tiempo hasta

perder su sentido y convertirse en mitos que actúan sobre la vida hispánica” (Kalenik Ramsak, 1998: 26), por lo que se opone al uso del lenguaje tradicional y crea uno propio.

Cinco horas con Mario consiste en el monólogo ficticio de una mujer, Carmen, que ha perdido a su marido, al que se dirige como si él estuviera presente. En esta obra se trata un conflicto colectivo englobado en un conflicto individual: “Su propósito era convertir los 25 años de paz de la propaganda oficial en 25 años de hipocresía en un matrimonio que resumía las dos Españas, la culta y la beocia, la ilustrada y la oscurantista, la progresista y la retardataria” (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 522). Para ello, incorpora modismos coloquiales e introduce una sintaxis y un vocabulario que no había empleado en sus anteriores obras. Al igual que Martín-Santos en *Tiempo de silencio*, Delibes se centra en reproducir un habla característica de determinada clase social. Estas son las obras más representativas de la tendencia literaria que domina la década de los 60.

A inicios de los 70, la novela dialéctica ya no es tan frecuente y se produce un estancamiento en la narrativa española. José María Martínez Cachero indica que es difícil señalar rasgos comunes para catalogar las obras publicadas en estos años. Además, los escritores no presentan unas características compartidas que permitan agruparlos:

Por lo que atañe a la historia de nuestra novela [el sexenio 1970-1975] creo muy difícil el señalamiento de unos hitos – libros, autores, tendencias, hechos varios – que lo abanderen o denominen inequívocamente. Sexenio de crisis y de búsqueda, de afirmaciones y renovaciones; con fuegos que brillan sólo un momento y soles cuyo resplandor verdadero o ficticio tiende a apagarse [...]. (Martínez Cachero, 1980: 490)

Hablamos de libros correctos pero mediocres (Martínez Cachero, 1980: 495). Atisbando esta crisis de la novela española, entre octubre y noviembre de 1972, las editoriales Barral y Planeta realizan un lanzamiento novelístico publicando una serie de obras de “novísimos” y de escritores anteriores que habían escogido nuevos rumbos. Ana María Moix, Carlos Trías, Félix de Azúa, Javier Fernández Castro y Javier del Amo fueron los seleccionados por Barral. Manuel Vázquez Montalbán, Ramón Hernández, Federico López Perreira, José María Vaz de Soto y José Antonio Gabriel y Galán los introducidos por Planeta. Las publicaciones de estos autores se lanzan bajo el título “¿Existe o no una nueva novela española?”, cuya acogida por el público lector fue escasa.

Relacionado con este “negocio editorial” e intento de regeneración de la novela española, y caracterizando este momento con respecto a la situación de la literatura, Brown expone:

Se ha postulado el abandono de la novela social y han proliferado los experimentos formales, y la vuelta al autobiografismo, la ruptura con el tempo lineal y la presencia de complicados – y a veces muy banales – autoanálisis de la alienación moral del individuo. Nada de todo esto ha dado, sin embargo, un solo nombre o título importantes y, a cambio, han abundado las polémicas ociosas y los saneados negocios editoriales. (Brown, 1974: 246)

Ese “autobiografismo”, al que alude Brown, corresponde a la preponderancia de la memoria autobiográfica que resalta Sobejano al intentar caracterizar la novela en la década de los 70, para la que cita como ejemplo *Retahílas* de Carmen Martín Gaité (1974). Esta novela también destaca por el uso del diálogo, común en otras obras del momento para realizar “la reflexión autocrítica sobre el proceso de escribir (o leer) la novela que se está escribiendo (o leyendo)” (Sobejano, 1980: 501).

Esta es la década en la que se publica *La torre vigía*, concretamente en 1971, año en el que el premio Nadal se le concede a Jesús Fernández Santos por *Libro de las memorias aisladas*. Se premia, en este caso, un estudio sobre grupos humanos y análisis de psicologías individuales, en el que se aprecia “el peso de la información acopiada por el autor sobre el protestantismo en la España contemporánea” (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 531). Finalista del premio Planeta queda Ramiro Pinilla con *Seno*, una fábula dramática sobre la nostalgia de lo materno. Otra publicación de este año es *La dispersión* de Eugenio Trías, de rasgos filosóficos. Por otro lado, desplazándose de los cánones realistas, pero sin conseguir compaginar el surrealismo poético con el experimentalismo, aparece *El león recién salido de la peluquería* de Fernández Molina. Comprobamos que las publicaciones de este año representan tendencias en las cuales no se puede encuadrar *La torre vigía*, que se caracteriza por la mezcla de elementos pertenecientes a distintas categorías literarias, entre las cuales se destaca la fantástica.

1.1.1 Lo fantástico en la posguerra

El género fantástico no es habitual en ningún momento de la posguerra, así como tampoco lo es el humor (Sobejano, 1980: 502). Sin embargo, en la década de los 70, la novela fantástica experimenta una nueva expansividad, pues existe una mayor libertad formal y técnica, por lo que comienza a permitirse el juego con personajes y la invención

de situaciones irrealizables. Esto puede apreciarse en *El cuarto de atrás* de Martín Gaité (aunque ya a finales de la década, en 1978) y *Oficio de tinieblas 5* (1978), de Camilo José Cela. Este último autor se reinventa y adapta a las nuevas técnicas con obras como *Vísperas, festividad y Octava de San Camilo del año 1936 en Madrid* (1966), que resultan claramente distintas a *La colmena*, obra perteneciente al realismo social.

A pesar de que lo fantástico no sea la tendencia más extendida en el momento, sí que pueden señalarse varios autores destacados: Álvaro Cunqueiro, Torrente Ballester, Rafael Sánchez Ferlosio y, sobre todo, Juan Benet. Este último recibe el premio Biblioteca Breve en 1969, con su novela *Una meditación*, pero ya había dejado entrever su originalidad literaria en *Volverás a la región* (1967). Su obra se centra en la “creación de un territorio mítico y opresivo cuyos pobladores son seres vencidos y torturados prisioneros de una culpa histórica, fuera el racismo esclavista, fuera la sañuda carnicería de la guerra civil” (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 567).

Con la publicación de *La saga/fuga de J.B.* (1972), Torrente Ballester demuestra su habilidad para crear ambientes y personajes míticos, integrando también el humor. Dionisio Ridruejo la describe como: “sobre todo, una obra divertida [...] El humorismo lo condena todo y lo salva todo. Es, podríamos decir, la óptica más adecuada para la realidad cuando el autor logra una actitud contemplativa desapasionada y compasivamente pesimista” (Ridruejo, 1977: 482). Se trata, por tanto, de una obra paródica de ambiente fantástico, una “burla metafísica” que logra distinguirse de las publicaciones de estos años (Martínez Cachero et al., 1980: 348).

Aunque la publicación de novelas con componentes fantásticos sea escasa (sobre todo, antes de los 70), es pertinente destacar tres de ellas, pues son las únicas que presentan similitudes con *La torre vigía*. La primera de estas obras es *Las mocedades de Ulises* (1960), de Álvaro Cunqueiro, un *bildungsroman* que “desdibuja la frontera entre realidad y ensueño y sitúa en ese entorno impreciso a un joven Ulises que se instruye en la narrativa oral empapada de fantasía” (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 556). Este mismo autor publica la novela caballeresca *Vida y fugas de Fanto Fantini de la Gherardesca*, en 1972, “que sitúa en la Italia del Quattrocento al mágico caballero Fanto, capaz de fugarse de cualquier prisión en virtud de su don innato (había nacido de un rayo) para transformarse en uno de los cuatro elementos” (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 558). Estas novelas se asemejan a la de Matute por su ambiente caballeresco y medieval, así como por los elementos fantásticos y la metáfora imperante. En este último título, podría identificarse el protagonista con el de *La torre*

vigía por su don innato, que resulta uno de los rasgos que lo definen, así como por la atmósfera onírica presente en ambos.

La última obra es *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio, publicada en 1951. El protagonista de esta novela es un niño que vive aventuras semejantes a las de la picaresca, pero que no poseen ningún componente de realismo satírico-costumbrista. Se dice que:

La maravilla está graduada en el relato, desde su omnipresencia en los episodios iniciales, cuando la infancia de Alfanhuí está consustanciada con la naturaleza y él se relaciona con el gallo de hierro de la veleta, hasta el final, cuando, tras la experiencia entristecedora de la ciudad (en un Madrid de Carnaval), el muchacho parece madurar ante el avance ineluctable del principio de realidad. La escena final en la que los alcaravanes se pierden en el aire llevándose el nombre de Alfanhuí mientras el muchacho ve “sobre su cabeza, pintarse el gran arco de colores” se diría que anuncia el fin de la infancia y el ingreso en una edad adulta de la que la fantasía ha sido desalojada. (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 436)

La vinculación con la naturaleza, el uso simbólico de aves, la maduración final del protagonista y el tema de la infancia perdida son elementos que comparte con *La torre vigía*. Sin embargo, el ambiente de esta última es muy lejano a un Madrid carnavalesco, pues no está determinado ni descrito con precisión el lugar y el tiempo (asignado a la Edad Media) como en este caso.

A pesar de que la figura de Ana María Matute aparece siempre como una de las principales autoras de la Generación del medio siglo y del neorrealismo (por otras como *Los Abel*, *Fiesta al Noroeste* y *Pequeño teatro*), con la publicación de 1971 se aprecia una mayor utilización de la fantasía. Alicia Redondo Goicoechea lo explica con estas palabras: “este espacio-tiempo está narrado como un mundo fantástico, lo que le permite una libertad narrativa mayor, gracias a la cuál la autora deja volar su imaginación por caminos muy libres” (Redondo Goicoechea, 2000: 50). Esta disfruta de una mayor libertad en la redacción de esta novela, pues crea un universo simbólico que impide que se la catalogue dentro de una tendencia literaria concreta. Hemos establecido ya comparaciones con otras novelas, pero apreciamos que hay otros rasgos que no comparten, como la técnica espacio-temporal, el trasfondo social o la reflexión acerca de la sociedad española que están presentes en *La torre vigía*. Otras obras publicadas en la misma época contienen reflexiones filosóficas o literarias, algo que no encontramos en la de Matute.

Para finalizar, en este apartado hemos caracterizado la novela en las décadas anteriores a la publicación de *La torre vigía*, así como hemos prestado atención a las publicaciones del mismo año y a las que comparten elementos fantásticos. En definitiva, comprobamos que no es posible emparentar la obra estudiada con la producción narrativa española de finales de los 60 e inicio de los 70. Por tanto, al considerarse de un notable interés literario debido a su originalidad, en este trabajo se pretende profundizar en los caracteres de *La torre vigía* que se postulan como novedosos. De esta forma, el presente estudio es un acercamiento al análisis de esta obra inexplorada por la crítica.

1.2 VIDA Y OBRA DE ANA MARÍA MATUTE

En el siguiente apartado se abordará la vida de Ana María Matute en relación con su obra literaria. Se tratarán los aspectos personales que hayan influido en su producción artística, así como los que se hayan reflejado directamente. La propia escritora manifiesta que vida y obra son, en su caso particular, dos facetas inseparables:

Creo que en la vida de todo escritor están muy mezcladas ambas cosas, pero en mi caso es difícil entender la una sin las otras y viceversa. Si yo no me morí a los cinco, seis y siete años fue por la literatura, por los cuentos que me contaban y por los que me inventaba yo. (Redondo Goicoechea, 2000: 41)

De hecho, vida y obra se hallan tan conectadas que, prácticamente, se inician a la vez; Ana María Matute comienza a escribir desde los cinco años. Esta opina que la infancia es una época esencial para todo individuo, pero para ella lo es de una manera especial. En la temática reiterada por Matute a lo largo de su obra, observamos el peso tanto de lo experimentado en esta etapa como del tema de la infancia en sí:

A Ana María Matute le gusta definir su propia vida como una vida de papel, es decir, literaria; y cuando se refiere a ella, señala, justamente, que es la infancia su época más de papel, a la vez que la más importante de su vida, incluso afirma que aún no ha salido de ella [...]. (Redondo Goicoechea, 2009: 152)

La autora nace en Barcelona el 26 de julio de 1926, en el seno de una familia burguesa. A causa del trabajo de su padre, se trasladan de Barcelona a Madrid continuamente. Esta circunstancia resulta trascendental para la escritora, quien afirma sentirse extraña en ambos lugares al tratarse de estancias siempre temporales. Este es uno de los primeros sentimientos que comienzan a inspirarla: el aislamiento (Romá, 1972: 15). Además del cambio entre estas dos ciudades, la familia veranea en Mansilla

de la Sierra, un pueblo perteneciente a la comunidad autónoma de La Rioja. Este entorno rural es de especial importancia, como se indicará más adelante en este trabajo.

A pesar de caracterizar su infancia como “feliz”, Matute no estaba contenta, pues su salud siempre fue delicada. A los cuatro, ocho y nueve años sufre serias enfermedades y llega a encontrarse al borde de la muerte por una infección de riñón (W. Díaz, 1971: 19). Además, era tartamuda, lo que acentúa su sentimiento de extrañeza e introspección en su infancia. Por otro lado, la educación que le ofrecen en el colegio de monjas al que acude le disgusta enormemente: “Aquellas monjas a mí me hicieron mucho daño” (Josa Fernández, 2001: 51). De hecho, el primer contacto con la censura que experimenta Matute lo protagoniza una de estas monjas, que arroja a la papelera uno de los libros de Hans Christian Andersen, principal referente de la escritora (Soriano, 2000: 161).

Por otro lado, sus relaciones familiares no resultaron negativas, aunque podría apreciarse una fría relación con su madre, reflejada en relatos como “Cuaderno para cuentas”¹. Sin embargo, Matute reconoce que su madre fue su primer apoyo literario, pues como regalo de boda le entrega a su hija todos los cuentos que esta había escrito desde su niñez, los cuales no hubiera conservado de no creer en su talento (Soriano, 2000: 161).

Estas primeras circunstancias y emociones son las que comienzan a forjar la vocación de Matute. Como ella misma expresa: “Yo escribí siempre. Emborrataba papelitos a los ocho años. Fui lo que se dice una niña precoz. La raíz de esta vocación imprescindible hay que buscarla en mi infancia y en mi adolescencia” (Núñez, 1965). Recuerda los cuentos que le leían en voz alta su *tata* Anastasia y su cocinera Isabel como sus primeros estímulos literarios: “la tata Anastasia me leía los cuentos de Andersen. Aquello para mí era no pisar el suelo, ¿sabes?, era una cosa... Yo veía los cuentos de Andersen, pero no los leía, porque todavía no sabía, tendría entonces tres años” (Ayuso Pérez, 2007).

Por lo tanto, se trata de una niña a la que las circunstancias en las que vive le provocan el deseo de aislarse del mundo. El refugio más directo y seguro al que recurre es el del mundo fantástico al que le transporta la literatura. Por esta razón, su

¹ Este relato, publicado en 1998, consiste en el diario de una niña que describe la injusta situación en la que se encuentran ella y su madre. Ambas viven con “el amo”, padre de la protagonista, con quien la madre mantuvo relación fuera del matrimonio de este. Esto provoca que madre e hija permanezcan forzadas a mantener las apariencias, pues conviven con la mujer e hijos legítimos del “amo”, por lo que la relación entre ellas es tensa y distante.

imaginación comienza a desarrollarse desde este momento, así como su deseo de materializar con palabras sus propios mundos:

Yo me dije que sería escritor con los primeros libros de cuentos que tuve. Para mí en este sentido es fundamental Andersen. Cuando yo empecé a leer a escondidas en la noche, porque no nos dejaban tener la luz encendida, pues con una luz encendida, pues con una luz debajo de la sábana – como han hecho el noventa por ciento de los niños del mundo – yo empecé allí a vivir mi verdadera vida. Y cuando leía Hans Christian Andersen, yo pensaba Ana María Matute. (Scott Doyle, 1985: 238)

Con la pretensión de mejorar su delicada salud, Matute es enviada al campo con sus abuelos durante un año (Romá, 1972: 20). Gracias a esto y al ambiente en el que vive durante los veranos en Mansilla de la Sierra, encuentra en el campo otra de las raíces de su literatura: “Ana María y sus hermanos se sienten libres, se sienten campesinos y por eso es del campo, de sus costumbres, de sus gentes, en ese mundo, donde hallamos la raíz de su literatura” (Romá, 1972: 15-16). En palabras de la propia escritora: “Conocí el caciquismo y las gentes que lo soportaban: aprendí las dificultades de los humildes y su apegada y lacerante resignación. Todavía, cuando escribo me traspasa los sentidos el hosco y ácido sudor de los cuerpos campesinos” (Núñez, 1965).

Es en este ambiente rural donde comienza a sentir una extrema indignación por las injusticias. Este es uno de los sentimientos que le impulsan a escribir en su madurez y a afirmar que, en sus palabras, siempre encierra una crítica social (Ayuso Pérez, 2007). Como reflejo directo de este sentimiento, Matute escribe la trilogía *Los mercaderes*, título que elige porque así denomina a las personas que emplean su poder para abusar de los indefensos. También puede apreciarse en el cuento “Los chicos”, en el que narra un conflicto entre un grupo de niños de clase alta contra otros más modestos. Esto se relaciona con las palabras de la propia autora, que señala que:

Creo que me inspiro en la injusticia, la angustia de vivir en un mundo donde se da valor a unas cosas que son falsas y se desprecian otras que son auténticas. O bien en el abuso de la fuerza contra la debilidad, de la astucia contra la inocencia, de la zorrería contra la inteligencia. Porque la inteligencia no suele ser lista, pero el astuto, ¡cómo se come al inteligente a veces! Y todo esto está junto con lo que llamas mi fantasía. (Scott Doyle, 1985: 241)

Como expresa en la cita anterior, la crítica social que encierra su literatura siempre va de la mano del elemento fantástico. Este aspecto es el que convierte a la autora en inclasificable en su época, pues reflejar la cruda realidad que experimenta a

lo largo de su vida a través del mundo fantástico creado en su infancia, es un hecho inédito. La autora opina que “la fantasía forma parte de la realidad porque es un producto nuestro; por tanto, si forma parte de nosotros, forma parte de la realidad” (Ayuso Pérez, 2007). Esta es una faceta que la crítica no recoge satisfactoriamente, algo de lo que la propia autora es consciente, pues reconoce que no se la entendía porque en España no existía ese tipo de literatura (Soriano, 2000: 159).

Matute ya experimenta en la infancia la necesidad de recurrir a la literatura por diversos motivos. De esta manera, desde las páginas de sus cuentos, es cómo la escritora afronta la realidad, sobre todo cuando estalla la Guerra Civil. La autora sobrevive a ella gracias a la literatura, como expresa en su discurso *En el bosque*, que pronuncia con motivo de su ingreso a la Real Academia Española en 1998:

De la oscuridad surgía, gracias a la fantasía y a las palabras, un mundo idéntico al de los bosques, un mundo irreal, pero, al mismo tiempo, más real aún que el cotidiano, un mundo que pronto se convertiría para mí en una auténtica tabla de salvación. Si no hubiese podido participar del mundo de los cuentos y si no hubiese podido inventarme mis propios mundos, me habría muerto. (Matute, 1998: 19)

Matute tiene diez años cuando estalla la Guerra. Se encuentra en Barcelona, ciudad que continúa bajo el mando republicano. Mansilla, sin embargo, la toman los sublevados. Es decir, los dos entornos que ella siente como hogar se separan, y la niña se pregunta el porqué de la lucha entre hermanos; no lo entiende. Es así cómo se inicia una de sus constantes reflexiones, que aparece ya en su primera obra publicada, *Los Abel*, y que mantendrá hasta su última novela: el tema del cainismo (Romá, 1972: 28). Para ella: “el primer día en que uno piensa que es el hombre contra el hombre, ya la infancia está muerta” (Scott Doyle, 1985: 245).

Repentinamente, la infancia de Ana María le es arrebatada, como les ocurre a los niños que protagonizan sus relatos de *Los niños tontos* o *Algunos muchachos*. De nuevo, percibimos la influencia de la vida en su obra, pues el miedo que ella experimenta lo transmite a través de sus personajes: “Muerte, odio, sangre, violencia, marcarán toda la obra narrativa de la Matute. Su yo hipersensibilizado, con el espanto clavado en su carne, observará alejada, extranjera siempre y llena de asombro, el estupor que se apodera de ella hasta la madurez [...]” (Romá, 1972: 28).

Esta circunstancia queda grabada en la memoria de la autora durante toda su vida, influyendo así en su producción adulta. Sin embargo, también provoca que en ese mismo momento cree su propia publicación, *La Revista de Shybil*, que mostraba a sus

padres y hermanos, y que empleaba como medio para expresar algo que, de otra forma, no podría haber expresado (W. Díaz, 1971: 31). Vuelve a apreciarse aquí la influencia de estos años en la formación de su estilo, puesto que ya manifiesta en esta revista algunas de sus constantes: el simbolismo de los ojos, la soledad, los huérfanos, los niños “distintos”, etc. (W. Díaz, 1971: 31), además de la impotencia hacia el conflicto bélico, la violencia, las injusticias y el maniqueísmo. Escribe dos relatos largos, “Alegoría” y “Volflorindo”, donde ya se aprecian estos aspectos.

Por otro lado, además del entretenimiento y escape que encontraba inventando otros mundos, Matute también se evadía con su teatro de marionetas, para el que inventaba comedias. Este elemento aparece en su primera novela larga, titulada *Pequeño Teatro*, en la que se simboliza la vida real y los humanos a través del teatro y las marionetas. También desarrolla este simbolismo en *Fiesta al Noroeste y Primera memoria* (W. Díaz, 1971: 34).

El conflicto de la Guerra civil trunca la infancia de muchos niños, convirtiéndose en el elemento común de la generación de escritores de medio siglo, en la que se incluye a la autora. Sin embargo, el fin de la guerra no supone más que el comienzo de una etapa aún más devastadora. El impacto psicológico que provoca la posguerra en estos autores desemboca en la tendencia del realismo social. Matute expresa que lo que verdaderamente marcó y condicionó la vida de todos ellos fue esta etapa: “como la mayoría de los niños, no era nada tonta, me daba cuenta de todo. Como a todos los niños de la guerra, “los niños asombrados”, se nos llenó la vida de horror” (Redondo Goicoechea, 2000: 61).

A pesar de encontrarse en una época oscura y profundamente negativa, Matute comienza a integrarse en el mundo literario rápidamente. En 1942 realiza su primera colaboración con la revista *Destino*, y a partir de 1943 se centra exclusivamente en la literatura, pues abandona sus clases de dibujo y de violín. Además, tras la guerra, sus padres le conceden la posibilidad de no volver a un colegio de monjas (Josa Fernández, 2001: 51). La incipiente escritora se sumerge en la lectura y lo hace por su propia cuenta. Para ello, llega a recluirse en las partes de atrás de algunas librerías, en las que logra acceder a libros de manera clandestina. En este momento, comienza a mantener contacto con grandes figuras como Juan Goytisolo, Carlos Barral o Lorenzo Gomis (W. Díaz, 1971: 41).

Con diecisiete años y el manuscrito de *Pequeño Teatro* bajo el brazo, acude a la editorial Destino. A pesar de sentirse insegura y extranjera dentro del mundo que la

rodea, mantiene firme su voluntad de convertirse en escritora (Romá, 1972: 36). Tras mecanografiar su obra e insistir en que le dieran una oportunidad y la leyesen, esta llega a manos de Ignacio Agustí. Matute ya ha cumplido los dieciocho años cuando se lo encuentra por la calle tras haberle entregado su obra. Agustí aprovecha para comunicarle que se han quedado asombrados en la editorial, y que han de firmar el contrato para publicarlo (Josa Fernández, 2001: 48). En este momento, la mente de la escritora comienza a forjar la trama de *Los Abel*, obra que envía al Premio Nadal y que termina publicándose en 1948, antes que *Pequeño Teatro*. Con ella, había quedado finalista del premio (que ganó Miguel Delibes) y, al tratarse de una obra “más madura”, se decidió primar su publicación (Josa Fernández, 2001: 49).

Esta es la forma en la que comienza su andadura en la literatura. Sigue leyendo fervientemente obras de todo tipo, nutriéndose de distintas visiones y estilos, convirtiéndose así en “una muchacha que innovaba” (Josa Fernández, 2001: 49). Continúa escribiendo, presentándose a certámenes literarios como El Premio Café Gijón, con *Fiesta al Noroeste* (1952), en el que queda finalista junto con Ignacio Aldecoa, escritor con el que entabla una gran amistad. Estos premios se suceden a lo largo de toda su carrera. Algunos de ellos son el Premio Planeta, en 1954, precisamente por su primera obra *Pequeño teatro*, publicada ese mismo año; el premio de la Crítica por *Los hijos muertos*, en 1958; el Premio Nadal, en 1959, por *Primera memoria*; el Premio Nacional de Literatura con *Los hijos muertos* o *El Fastenrath* de la Academia, concedido en 1969 por *Los soldados lloran de noche*. Recibe muchos otros galardones por su literatura infantil y juvenil y se repite reiteradamente su candidatura al Premio Nobel (Galdona Pérez, 2001: 105). Es pertinente destacar el Premio Cervantes de 2010, puesto que es la tercera mujer en conseguirlo a lo largo de la historia, tras María Zambrano (1904-1991) y la cubana Dulce María Loynaz (1902-1997). Además, la autora llega a ocupar un sillón de la RAE y a ser miembro de la Hispanic Society (Romá, 1972: 85).

Los numerosos méritos de la autora, que demuestran su reconocimiento, pueden enumerarse ahora con facilidad. Sin embargo, tras ellos se esconde un inmenso esfuerzo y una vida llena de desventuras. A pesar de que se aprecie la exitosa y rápida entrada de la autora al panorama literario, a Matute le sobrevinieron muchos acontecimientos duros en su vida personal. Alrededor de los 30 años, su vida se torna inestable. Su primer matrimonio termina provocándole un malestar vital insoportable, a pesar de que fruto de él nace en 1954 su hijo Juan Pablo, quien la inspira e impulsa a escribir también por motivos económicos (Núñez, 1965). En 1956 muere su padre, y los

tartamudeos que la silencian en la niñez vuelven a hacerlo ahora (Romá, 1972: 69). La autora se siente condenada a la incompreensión, puesto que también se suma la censura, lo que describe como “algo horroroso, aberrante, horrible. Eso de que te mutilen...que intenten mutilar tus ideas y la forma de expresarlas” (Soriano, 2000: 162). Sin embargo, podría apreciarse que, gracias a esta necesidad de evitar la prohibición de sus escritos, su trayectoria se torna tan personal que encuentra su propio camino. De hecho, a excepción de su novela *Las Luciérnagas*, sus obras logran escapar la censura:

Sus novelas no tratan de hechos, sino de hombres que viven bajo esta o aquella circunstancia, porque la autora está muy por encima de las situaciones, pero no ignora que ella misma es un resultado de esa situación, y así, sus personajes son también la consecuencia. El origen de todo lo que ocurre nos lo da en los símbolos. No parece culpar a nadie ni a nada de forma directa, pero es que, en realidad no puede hacerlo. (Romá, 1972: 59)

En el año 1961 publica *Tres y un sueño* e *Historias de la Artámila*, recopilaciones de relatos, subgénero que se resalta en su producción. La autora es capaz de desdoblarse y escribir cuentos tanto para niños (como “Paulina” o “El saltamontes verde” también de esta época) como para adultos. Para ella “los cuentos para niños son importantísimos” (Ayuso Pérez, 2007). Esta afirma que su motivación inicial fue la falta que había de cuentos en español cuando ella era niña. Valora especialmente el género, de forma que afirma que no hay literatura menor, a pesar de que se haya llegado a considerar como tal. De hecho, “para Ana María Matute el cuento es una experiencia emocional e imaginativa que no debe faltar en nuestro mundo” (Gutiérrez Sebastián, 2019: 220). Lo equipara a la poesía, pues señala que “con pocos elementos, pero muy eficaces, muy expresivos, y muy poéticos, se puede levantar un mundo, quizá tan o más importante que se pueda hacer con una novela, porque además cuesta mucho [...]” (Ayuso Pérez, 2007). Esta intensidad lírica adquiere gran importancia en los relatos breves de la escritora, así como los sorprendentes finales (Gutiérrez Sebastián, 2019: 220).

En 1963 aparece *El Río*, una obra muy característica, consistente en relatos en los que plasma, con inmensa fuerza, un acontecimiento de su vida que le daña sus recuerdos de infancia (época siempre presente). En su anterior obra *Historias de la Artámila*, Matute ya había recreado Mansilla de la Sierra, pero esta vez lo hace de manera diferente: al regresar a su pueblo, que se había inundado años antes, se lo encuentra convertido en un pantano. Esto despierta en la autora una profunda nostalgia

por sus felices veranos en Mansilla. De nuevo, comprobamos cómo otro aspecto de su vida se recrea en su obra, pues se trata de un intenso sentimiento que activa en ella la necesidad de reflejarlo con palabras. Además, en esta época también la someten a una operación y su madre fallece (Romá, 1972: 88).

En 1965, Matute escribe *El polizón de Ulises*, su último cuento infantil publicado. En este mismo año se muda a Estados Unidos con su hijo, que ya tiene 11 años, cuya custodia logra tras una dura batalla con su primer marido. La actividad de la autora en Estados Unidos y Canadá ya había comenzado anteriormente, pues la Universidad de Bloomington la había invitado (junto a Ignacio Aldecoa y Antonio Ferres) a dar un pequeño número de conferencias, que acabaron siendo treinta y una. El interés por la obra de la autora en el extranjero había incrementado considerablemente, al igual que por la propia cultura española: “lo que más me pedían era que hablase de la influencia de la guerra civil en nosotros, en la joven generación de novelistas” expresa la escritora (Núñez, 1965).

En los siguientes años se instala en Sitges, pero se siguen sucediendo más viajes. Escribe *Algunos muchachos* (en 1973, considerada su obra de relatos más compleja) y *La Trampa* (1969), última obra de la trilogía de la que forman parte *Primera Memoria* (1959) y *Los soldados lloran de noche* (1964), novelas que muestran una “expresión de un profundo desengaño ante la vida, más que una decepción social o histórica” además de tratar la tragedia asociada con la guerra, que se encuentra de telón de fondo (Redondo Goicoechea, 2000: 45-47).

De esta forma, llega 1971, año de publicación de *La torre vigía*, el considerado “broche de oro de esta brillante etapa narrativa tras la que llegaría, de nuevo, el silencio”. (Redondo Goicoechea, 2009: 172). En este momento de clímax literario, Matute escribe esta novela ambientada en otros mundos, en los que desarrolla su fantasía con total libertad. En este mismo momento se encuentra enamorada y feliz, con su hijo y su vida encarrilada, por lo que es difícil encontrar explicación a la profunda y terrible depresión en la que cae, que la silencia por tercera vez en su vida y le impide escribir (Soriano, 2000: 163). Esta depresión dura unos años, como explica durante su silencio narrativo, que continúa a pesar de haber superado la enfermedad:

Empiezas a pensar que ni desde el punto de vista social, ni político, ni familiar, ni personal, es decir, todas las cosas que el ser humano ha verificado mejor o peor en su vida, y tú los pones en escribir porque piensas que son importantes [...] Pues un día esto se me derribó [...] Estuve muy deprimida (Scott Doyle, 1985: 239).

Retoma la escritura en 1993, con la versión original de *Luciérnagas*, obra cuya versión publicada había sido modificada por la censura. En este momento, se continúa lo que podría considerarse como una segunda etapa de estilo de la autora (iniciada con *La torre vigía*), en la que, como se ha indicado, sus mundos se desarrollan en otros ambientes (La Edad Media, principalmente), en los que realmente “ella siempre había vivido” (Scott Doyle, 1985: 240). Su reaparición en el panorama literario deja como legado su gran obra *Olvidado rey Gudú*, “que algunos consideran la suma de toda su obra y ella, su testamento literario [...] Puramente literaria en cuanto a sus personajes, aunque no en cuanto a los sentimientos y las luchas que éstos protagonizan” (Redondo Goicoechea, 2009: 175). Continuando con esta esencia, Matute publica su última novela, *Aranmanoth*, en 1999, que podría considerarse un nuevo episodio de la anterior obra mencionada.

Es así cómo finaliza la vida literaria de Ana María Matute, inmersa en los mismos mundos mágicos que comenzó a crear con su imaginación infantil, los mismos que ha plasmado en todas y cada una de sus obras, como ella misma exclama: “¡Pero si en todos mis libros realistas hay magia!” (Josa Fernández, 2001: 53) al tener que enfrentarse a las críticas que los caracterizaron como demasiado fantásticos.

A partir de este momento, sigue activa y vinculada al ámbito literario, en el que siempre ha vivido, del que siempre ha querido formar parte. Recorre universidades ofreciendo conferencias y concediendo entrevistas. Ana María Matute fallece el 25 de junio de 2014, en Barcelona. En la entrevista que la escritora Juana Salabert, íntima amiga, recupera como homenaje tras su muerte, ella misma expresaba:

Quando yo me enamoré de las palabras que creaban mundos, de la mano de los cuentos de hadas, antes de haber aprendido todavía a leer esas letras como hormiguitas que guardaban en su trazado tiempos pasados e incluso memorias futuras, ya sabía en lo más profundo lo que quería. Y lo que quería era vivir "dentro" de la literatura, no a su alrededor. En su magma y no en su lava. Si hablo del bosque, por ejemplo, sobre el que tanto he escrito como territorio mítico donde todo empieza y acaba, puede empezar y acabar a la vez de continuo, yo soy el bosque, no su mera espectadora. (Salabert, 2015: 11)

Y así, desviándose del camino que marcaba la época y logrando construir el propio, es como la escritora logra eternizarse. Con sus palabras, Ana María Matute crea un bosque mágico, a través del que consigue expresar su visión del mundo. Gracias a los profundos sentimientos que la impulsaron a refugiarse en la literatura, nosotros también podemos visitar ese bosque.

1.3 RECEPCIÓN DE SU OBRA

En este apartado se abordará la recepción de la obra de Ana María Matute, tanto en lo que respecta a su producción general como en lo concerniente a *La torre vigía*. Los estudiosos de la autora suelen centrarse en la difícil ubicación de sus obras, aspecto que ya se ha señalado en los apartados anteriores. La mayoría de reseñas y estudios sobre su producción aparecen a finales de los años 60 y principios de los 70 (Xiaojie, 2012: 10), época que coincide con su etapa de mayor producción literaria.

La crítica de los años 60 estaba acostumbrada a caracterizar novelas más realistas, que enmarcasen la situación y definieran la sociedad y sus conflictos. Matute formaba parte de esta tendencia de una forma especial, con un estilo que ningún otro autor compartía. Es necesario resaltar este aspecto, puesto que es el motivo por el cual su obra no parecía convencer a los críticos. La escritora tuvo que enfrentarse a duros comentarios, como los de Eugenio García de Nora en *La novela española contemporánea (1939-1967)*, donde caracteriza su estilo como confuso. Expresa que el sentido final de toda su obra es equívoco (Nora, 1971: 267), y recalca la “incontinencia verbal” que posee la autora (Nora, 1971: 272). Además, apunta lo siguiente:

[...] poseedora de una personalidad acusada, discernible desde sus primeros pasos, nos parece aún, con todo ello, una escritora incipiente, más promesa que realidad, sobre quien no cabe, por el momento, aventurar ninguna opinión, favorable o contraria, sin muy expresas y taxativas reservas.

[...] Esto, si bien evidencia el talento natural de la escritora, explica también el aspecto inmaduro y vacilante de su orientación estética, los residuos del romanticismo evasivo, de ingenuidad novelera, de barroquismo formal que, en mayor o menor grado, encontramos en su obra.

Si nos fijamos, para empezar, en su estilo, vemos que es ante todo coloreado, vibrante, plástico y sensorial, rico - hasta el exceso - en adjetivación, abundante en imágenes briosas -pero con frecuencia superpuestas y reiterativas, hasta casi anularse unas a otras-: en una palabra, bastante más brillante que eficaz: impresionista y expresionista antes que sencillamente expresivo (Nora, 1971: 265-266).

Esta misma opinión manifiesta Torrente Ballester en el escueto apartado que dedica a la novelista en *Panorama de la literatura española contemporánea I*, donde expresa que juzgar a Matute objetivamente es complicado por “la seducción, simpatía y humanidad de su obra” (Torrente Ballester, 1961: 460). La caracteriza como una “escritora de gran fuerza, de gran intuición, admirablemente dotada”, pero posteriormente coincide en su “inmadurez”. Opina el escritor gallego que “quizá Ana

María Matute escriba demasiado y publique sus novelas sin estatuir una distancia crítica que le permita verlas en su conjunto y advertir, sobre todo, los errores de construcción” (Torrente Ballester, 1961: 461).

Bajo este mismo criterio caracteriza su estilo Santos Sanz Villanueva en *Historia de la literatura española*. Este la describe como “una escritora de singular fuerza narrativa, de poderoso instinto fabulador que pone al servicio de unas inusuales dotes imaginativas” (Sanz Villanueva, 1985: 107) y reconoce la mencionada problemática para su adscripción a una tendencia artística. Sin embargo, tras esta favorable introducción de la autora, Villanueva concluye que “una fantasía desbordada, o mal contenida dentro de los cauces de un determinado argumento, y una prosa potente pero muy dada a la retórica y al énfasis, han impedido la consecución de esa gran obra para la que parece estar dotada” (Sanz Villanueva, 1985: 108). Apreciamos que estos historiadores de la literatura resaltan el talento de la autora, pero coinciden en la confusión que provoca su obra, así como en la necesidad de una mayor unidad en su estilo.

Estos autores, junto con otros como Brown, aparecen mencionados en el estudio de Kojouharouva titulado “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra”, en el que se incluye una lista con los manuales de historia de la literatura española que tratan, o por lo menos nombran, a Ana María Matute. A su vez, resaltamos este estudio por las numerosas citas que se incluyen, todas relacionadas con la recepción de su obra. Además, este trabajo realiza un repaso de las distintas posiciones que ha tomado la crítica con respecto a la clasificación de la autora. Kojouharouva comprende y justifica el problema general de la ubicación de Matute, pero cuestiona a los críticos que optan por no incluirla en sus manuales. Como ejemplo de ello, menciona a M. Martínez Cachero, M. Lamana, V. Scorpioni Coggiola, P. Gil Casado o F. Álvarez Casado (Kojouharouva, 1994: 42-43-44).

En cuanto a la recepción de la obra en el extranjero, en este último estudio señalado, Kojouharouva nombra a dos hispanistas alemanas, destacando a M. Walter (Kojouharouva, 1994: 44). La obra de Matute en el extranjero ha sido muy bien recibida, lo que ella misma transmite al hablar de sus conferencias en Estados Unidos (Núñez, 1965). Con respecto a esto, en su entrevista con Alicia Redondo Goicoechea, Matute menciona al sueco Artur Lundkvist, sueco, a quien gustó mucho su obra y que llegó a proponerla varias veces para el premio Nobel (Redondo Goicoechea, 2000: 66).

Es oportuno señalar la manera en que *La torre vigía* se trata en los manuales y estudios sobre la autora. Para comenzar, Sanz Villanueva caracteriza brevemente esta obra en el apartado que dedica a la barcelonesa:

La tendencia de Matute a las desrealizaciones es tan fuerte que en *La torre vigía* (1971) se vuelca con libertad hacia emplazamientos argumentales poco actuales – la acción se localiza en la Alta Edad Media -, lo que supone un retroceso – o regreso – hacia sus formas más iniciales. Ahora la imprecisión espacio-temporal es absoluta y persiste en sus viejas preocupaciones al abordar de nuevo el tema del cainismo. (Sanz Villanueva, 1985: 110)

En el manual de J. Gracia y D. Ródenas de Moya (ya aludido en anteriores páginas de este trabajo) se ofrece la siguiente información sobre la novela:

[...] un universo moral minado por el odio y dominado por la lucha eterna entre la bondad y la maldad trasladó el siguiente relato de Matute a una remota alta Edad Media en *La torre vigía*, donde narra en primera persona los ritos de acceso al mundo adulto de un joven aprendiz de caballero. Se trata de una *bildungsroman* caballaresca, bien diseñada en su trama, no tan bien resuelta en su estilo – resultan superfluos los arcaísmos -, con voluntad de representar un proceso intemporal de aprendizaje que, sin embargo, apareció en una coyuntura muy poco propicia para su adecuada valoración. (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 515)

Ninguno de estos comentarios es extenso ni presenta profundidad de análisis, así como en otros manuales consultados, como el de Brown o Domingo Ynduráin, ni siquiera se cita la obra. Sin embargo, en los estudios monográficos de Ana María Matute a los que se ha accedido y revisado en esta investigación, pertenecientes a Alicia Redondo Goicoechea y Janet W. Díaz, se aprecia una mayor atención a la obra, pero sin llegar a tratarse extensamente. La novela cobra especial importancia en la tesis doctoral de Cai Xiaojie, (también indicada anteriormente), en la que reserva un apartado para un tratamiento más desarrollado, pues considera que con esta publicación se inicia una nueva etapa en la producción de Matute (Xiaojie, 2012: 310).

En múltiples entrevistas, la escritora incide en que se ha sentido incomprendida durante la mayor parte de su vida, afirma que se ha “enfrentado a un desconocimiento total por parte de la crítica” (Josa Fernández, 2001: 52). Ella misma lo explica en su entrevista con Antonio Ayuso Pérez, ofrecida en 2007, momento en el que la autora ya se encuentra en disposición de valorar este hecho con perspectiva al hallarse en la época final de su recorrido. Lo expresa de la siguiente forma:

Ten en cuenta que en el panorama literario de la época yo era una cosa rara, he de reconocer que lo era, como de niña, he sido siempre una niña rara, y en todo lo que he hecho, he sido la rara, entre mis hermanos, era la rara, ¡era la rara! Claro, yo escribía de una manera que no se hacía entonces. Creo que yo me adelanté a mi época durante mucho tiempo, y me he seguido adelantando a mi época después. (...) ¡A mí qué me importaba! A mí lo que me interesaba era mi libro, lo que dijeran... Hombre, si lo decía bien y lo entendían, mejor, pero esto solo algunos. La mayoría no entendía nada, no se enteraban, tenían esa cerrazón carpetovetónica, de no entender nada, no habían leído jamás... (Ayuso Pérez, 2007)

Ella reconoce que el problema se encontraba en el camino tan personal que había escogido, pues deja constancia de ese mismo aspecto en otras entrevistas, como en la de Alicia Redondo Goicoechea. Esta última expresa que “algunos críticos hablaron en su momento de exceso de imaginación, de lirismo y adjetivación, en una época en la que la originalidad creativa, que a ella [a Matute] le sobraba, era más bien escasa” (Redondo Goicoechea, 2000: 56). La escritora reconoce:

Siempre he sido muy independiente en mi forma de escribir y creo que eso me ha perjudicado en bastantes ocasiones. No se me podía adscribir a ninguna escuela, corriente o generación muy clara, y eso, en aquellos años, molestaba tremendamente. (Redondo Goicoechea, 2000: 61)

En esta misma entrevista, Alicia Redondo se refiere, en concreto, a las críticas de Eugenio G. de Nora. Matute aún recuerda sus comentarios, y respecto a ello expresa:

Creo que Eugenio de Nora no me entendió bien. Hizo una crítica muy dura de mi obra y me hizo mucho daño. Todo el mundo me decía: pero ¿cómo este señor escribe esto de Vd.?, ¿cómo la ha leído? Pues mire, como le ha parecido. Creo que se debe a que a mí no me podía encasillar en ninguna tendencia. Siempre he sido muy libre escribiendo. (Redondo Goicoechea, 2000: 66)

Apreciamos, por tanto, que la propia Matute fue siempre consciente de que su innovador estilo iba a impedirle incluirse fácilmente en los estudios del momento, además de enfrentarla a autores y a lectores que no la comprendían. Sin embargo, con el paso de los años, las consideraciones de los críticos se han ido suavizando. Esto se debe a las sucesivas renovaciones del subgénero novelesco, así como a las nuevas generaciones de lectores, cuyo horizonte de expectativas es más amplio y predispuesto a la valoración positiva de los mundos literarios de Matute (Redondo Goicoechea, 2009: 141). Haciendo referencia a este cambio de recepción de su obra, la escritora expresa que esos críticos que atacaban su excesiva fantasía, ahora se encuentran “calladitos” (Josa Fernández, 2001: 49), al haber reformulado sus opiniones al respecto.

Percibimos que su obra es interpretada más favorablemente en la actualidad; Matute se ha convertido en una figura admirada, tanto por su talento literario como por su personalidad, como expresa Juana Salabert en “A este lado del paraíso” (ya referido en la página 17 de este trabajo).

Para concluir, es necesario insistir en el hecho de que, a lo largo del proceso de documentación bibliográfica para la realización de esta investigación, se ha comprobado que *La torre vigía* no cuenta con numerosos estudios analíticos, sobre todo en comparación con otras de las obras de esta escritora. Además, en los manuales generales de literatura, aparece tratada de forma considerablemente superficial, como se percibe en los casos indicados con anterioridad.

En definitiva, se trata de una novela no suficientemente analizada por la crítica, lo que ha llevado a afrontar en esta investigación un estudio de esta, pues posee una calidad literaria contrastada.

2. ESTUDIO DE LA NOVELA

Esta obra cuenta con el rito de paso de la adolescencia a la edad adulta, que acaba con la muerte del protagonista. En este caso es un joven aspirante a caballero asesinado por sus propios hermanos, caínes envidiosos de su buen hacer. La novela está ubicada en una Edad Media la que ha transportado su simbólico universo espacio-temporal. No es el mundo idealizado que tantas veces se describe en las novelas históricas, sino el mundo habitual de la escritora, en el que los hombres son lobos devoradores. Este espacio-tiempo está narrado como un mundo fantástico, lo que le permite una libertad narrativa mayor, gracias a la cual la autora deja volar su imaginación por caminos muy libres. La obra está contada a la manera de las leyendas, con todos sus elementos fantásticos, pero conserva una característica omnipresente en su escritura que es el narrador personal, el joven aspirante a caballero es el que relata, desde dentro, su propia historia. (Redondo Goicoechea 2000: 50)

2.1 SUBGÉNERO NARRATIVO

La novela *La torre vigía* ha sido caracterizada por la crítica con diversos marbetes: simbólica, gótica alegórica...Pero el rasgo común que los investigadores destacan es su vinculación con lo fantástico y/o maravilloso. Por ello, se analizará la razón por la cual se utilizan estas etiquetas para la obra que nos ocupa. El análisis se realizará a través de la definición de lo fantástico que ofrece Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, por considerarse obra fundacional de los estudios

sobre esta modalidad narrativa, y en las investigaciones de David Roas, uno de los teóricos españoles actuales que han tratado el tema de modo más pertinente.

2.1.1 Lo fantástico y lo maravilloso

Todorov describe como “corazón de lo fantástico” el momento en el que “en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (Todorov, 1970: 18). Se trata de una irrupción de hechos extraños, inadmisibles o paranormales dentro de la cotidianidad del mundo real y el sentimiento de vacilación ante esta situación es el principal requisito para considerar al texto como fantástico; la posibilidad de explicar fenómenos a través de reglas conocidas o no. En *La torre vigía* se aprecia esta sensación en el narrador, que cuestiona el origen de sus visiones y no sabe si algunos recuerdos sucedieron de verdad, son productos de un sueño o de la imaginación. Por ejemplo, tras un momento de ensoñación, expresa: “Abrí los ojos, y dudé si había soñado o en verdad había visto esas cosas. Y en esta duda, continué mi camino [...]” (66²). De esta misma forma, más adelante, tras un pasaje de arduo combate, en el que se mezcla la realidad y las visiones del protagonista, este reconoce: “entonces retornó a mis ojos una escena soñada - o quién sabe si verdadera- [...]” (145).

En el capítulo dedicado a “Lo extraño y lo maravilloso”, Todorov expone que “lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación” (Todorov, 1970: 31), por lo que en el momento en el que esta vacilación se supera, cruzamos el límite de lo “fantástico-puro” y nos encontramos en el ámbito de lo “fantástico-extraño” o “fantástico-maravilloso”. El primer caso sucede cuando los acontecimientos reciben una explicación racional, según las reglas que forman la realidad de los personajes; en el segundo caso no (Todorov, 1970: 33). Si ante una situación fantástica no se muestra ninguna reacción particular en los personajes, entraríamos en el ámbito de lo “maravilloso puro” (Todorov, 1970: 40). Roas lo define así:

El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado, en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (oposición natural/sobrenatural, ordinario/extraordinario) no se plantean puesto que todo es posible — encantamientos, milagros, metamorfosis— sin que los personajes de la historia se

² Las citas textuales de *La torre vigía* aparecerán en este estudio referenciadas solo a través del número de página de la edición indicada en la bibliografía. De esta forma, se facilitará la lectura, pues son numerosas las citas que se hacen de la novela.

cuestionen su existencia, lo que hace suponer que es algo normal, natural. (Roas, 2001: 10)

Es decir, como explica Inés Clúa Ginés al señalar la diferencia entre ambas categorías: “lo fantástico conlleva la irrupción de lo extraordinario en “nuestra realidad” mientras que lo maravilloso se sitúa en un mundo inventado en el que todo es posible” (Clúa Ginés, 2017: 12).

La normalización de elementos sobrenaturales, que señala Roas, se aprecia en la novela, pues ante la existencia de elementos cuya existencia no se explica mediante las reglas que rigen nuestra realidad, la voz narrativa no muestra ningún tipo de asombro. Un ejemplo es el siguiente, en el que acudimos a la primera vez que visualiza un dragón, donde apreciamos que no se sobresalta ni duda acerca de su existencia:

Un olor acre y violento me llegó, entonces: era un olor humano y bestial a la vez, que despertaba un dormido dragón en los más ocultos ríos de mi vida. Alzóse entonces el animal solitario, de ojos iracundos: vi cómo levantaba su cabeza de oro y sangre por sobre las anchas hojas de las vidas, entre los granos de uva, como enormes gotas de una lluvia encarnada, transparentes [...] (55)

Con respecto a esto, podría argumentarse que el narrador protagoniza momentos de visiones y ensoñaciones y que visualiza al dragón bajo estas circunstancias. Sin embargo, otro personaje (el Barón Mohl) admite tener también este tipo de alucinaciones, y cuando el narrador le confiesa que ve a un dragón, este sonríe y le anima a matarlo, sin cuestionar su existencia (125). Con respecto al requisito de vacilación expuesto por Todorov, percibimos que la duda ante lo irracional en algunos momentos de la novela no está presente, así como la reacción de sorpresa, por lo que no se trata *La torre vigía* de una obra inserta en la categoría de lo “fantástico-puro”.

No se puede identificar tampoco un mundo maravilloso, puesto que la mayor parte de los personajes no conocen los fenómenos sobrenaturales que ocurren. Tan solo son conscientes de ello el vigía, el Barón y el protagonista: los tres poseen el don del “ojo privilegiado”, que los eleva a una categoría superior a la del resto de la humanidad, por lo que experimentan constantes visiones sobre la historia pasada y presente de nuestro mundo. Estos personajes viven bajo otras leyes, no se sorprenden ante la presencia del dragón y del poder que albergan; no se cuestionan su existencia, sino que la aceptan como natural, tal y como describe Roas al tratar lo maravilloso, pero son los únicos que actúan de esta forma. Si el lector traslada este acontecimiento a su realidad, se encuentra con que los esquemas mentales que la conforman se alteran: no

cabe explicación racional. Por lo tanto, la situación del lector y la del resto de personajes ante los hechos es la misma, pues en ningún caso se explica racionalmente el fenómeno sobrenatural. Aun así, no llegamos a identificarnos con la cotidianidad representada en la novela, pues esta reproduce la realidad de la época medieval, no nuestra actualidad.

Otra de las razones por las que no puede considerarse una novela maravillosa, al menos no en su totalidad, es su estructura. Los estudiosos del género suelen coincidir en una estructura propuesta por Tolkien, consolidada dentro de este tipo de obras y consistente en cuatro núcleos temáticos: Restauración, agnición y reconocimiento, amenaza y atenuación (Clúa Ginés, 2017: 9-20). *Matute* no cumple con la primera, que incluye la llamada “eucatástrofe”, que es un buen final, puesto que “los acontecimientos del cuento deben girar, a veces repentinamente, para salvar al protagonista (y con él al mundo) de un destino terrible” (Potok, 45). *La torre vigía* no finaliza con la resolución de los problemas del protagonista, ni con una esperanza de futuro para la humanidad. De hecho, el personaje muere y auguran que “el fin del mundo es el triunfo de los hombres” (194).

Como previamente se ha indicado, lo fantástico/maravilloso es con lo que se relaciona normalmente la novela, puesto que posee elementos identificables en ambas categorías. Investigadoras como Alicia Redondo Goicoechea señalan que en *La torre vigía* se crea “un mundo fantástico, lo que le permite una libertad narrativa mayor, gracias a la cual la autora deja volar su imaginación por caminos muy libres” (Redondo Goicoechea, 2009: 172). Asimismo, Pilar de la Fuente Samaniego la incluye en su lista de “novelas de la década que pueden incluirse en la línea de lo fantástico” (Puentes Samaniego, 1991: 14). Otro ejemplo se encuentra en la tesis doctoral de Maggie Carol McCullar, que afirma que ninguno de los críticos discute que *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth* formen una colección de ficción y que se aborden como obras escritas completamente en el modo de la fantasía (McCullar, 2011: 34).

Es necesario incidir en que la crítica actual concibe lo fantástico como un ámbito más amplio de lo que en su momento concibió Todorov. De esta forma, se considera la fantasía como un modo o estrategia narrativa amplia, donde entran numerosas categorías como lo gótico, literatura de lo extraño, maravilloso, ciencia ficción, realismo mágico... De hecho, Janet Pérez señala la presencia de elementos góticos en *La torre vigía*, algo en lo que coincide McCullar, considerando como tal el paisaje remoto y aislado, los personajes brutos y sádicos y los lugares cerrados y deteriorados (McCullar, 2011: 40). Es adecuado, por tanto, afirmar que la violencia brutal que representan los protagonistas, así como la ambientación supersticiosa de la época, podrían asociarse

con el modelo gótico. Estos elementos sí que se identifican con la novela gótica tradicional, de la cual Roas señala que deriva lo fantástico actual. Aunque no se pueda definir la novela como gótica en su totalidad, sí que se asocian estos elementos con este tipo de novelas.

No obstante, la riqueza y originalidad de esta novela escapa a un solo molde o explicación. Por eso, en las siguientes páginas de esta investigación, se abordará la obra desde su condición de novela neofantástica, novela de aprendizaje, novela medieval y novela neo-caballeresca.

2.1.2 Lo neofantástico

El término de *lo neofantástico* fue propuesto por Alazraki en “¿Qué es lo neofantástico?”, para nombrar una nueva modalidad del relato fantástico. Esta denominación responde a la necesidad de diferenciar el subgénero fantástico contemporáneo del tradicional, puesto que se percibe una distinta intención. Alazraki, al igual que Lovecraft y Roas, opina que el sentimiento de terror es el factor que, indiscutiblemente, ha de encontrarse en un relato fantástico tradicional para poder caracterizarse como tal. Sin embargo, los textos del siglo XX que utilizan elementos de este mismo tipo no mantienen la intención de provocar dicho sentimiento, por lo que considera oportuna esta nueva denominación. Este se pregunta: “¿cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos pero que no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror?” (Alazraki, 2001: 206), puesto que “el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico” (Alazraki, 2001: 210). Lo neofantástico es un término contemporáneo, se adapta a una sensibilidad distinta de los lectores, mantiene la relación con los elementos fantásticos, pero los aborda de otra forma. Los denomina así porque “a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*.” (Alazraki, 2001: 274).

Esto lo vemos en la obra de Matute, pues no se aprecia la pretensión de generar terror, sino que lo identificamos más dentro de la caracterización que Alazraki propone. Esta misma consideración la comparte McCullar, quien expresa que “the purpose of fantasy is not to allow the reader a permanent escape into “never-land, but to return the reader to his or her world with a new perspective”³ (McCullar, 2011:5). Lo relaciona con

³ La intención de lo fantástico no es permitir al lector escaparse a *Nunca Jamás*, sino hacerle regresar a su mundo con una nueva perspectiva (traducción propia).

la obra de Matute, pues esta utiliza la fantasía como medio para realizar un comentario social (McCuller, 2011:71-72). De la misma forma opina Magda Potok, de acuerdo con Janet Pérez: “el propósito primordial de Matute no es de cariz estético, ni fantástico, ni gótico. Por encima de cualquier motivación artística, en su escritura predomina el afán de justicia social” (Potok, 2018: 44), y la categoría de lo *neofantástico* recoge esta característica. La propia escritora afirma no entender que la novela no posea una función social, sobre todo como crítica hacia la injusticia y la hipocresía (Núñez, 1965).

En *La torre vigía*, la crítica social e invitación hacia la autorreflexión se realiza a través del desligamiento de la sociedad por parte del narrador. Este contempla las actitudes de los humanos desde una posición alejada, y nos describe como “una raza que subsiste a fuerza de golpes, artimañas, renunciadas, desesperación, odio, amor y muerte” (203). Tanto él como el Barón Mohl visualizan “un pueblo que navega sin cesar...un pueblo temido, insaciable y profundamente desdichado” (124), que comete constantemente los mismos errores, refiriéndose a toda la humanidad a lo largo de la historia. Cuando el protagonista llega a lo alto de la torre vigía, observa el mundo desde una posición superior, física y moralmente:

Y en tanto que descendía los escalones de la torre, pensé que el mundo de allá abajo creía avanzar, y crecer, cuando en realidad permanecía atrapado en la maraña de sus dudas, odios y aun amor. Y supe que el mundo estaba enfermo de amor y de odio, de bien y de mal: de forma que ambos caminos se entrecruzaban y confundían, sin reposo ni esperanza. (201)

Se aprecia cómo los elementos fantásticos que se incorporan en la novela, como el don especial del protagonista y sus visiones, se emplean con un propósito de reflexión social. De esta forma, incitan al lector a cuestionarse los valores que rigen su sociedad, atacando especialmente la violencia y los conflictos entre distintos pueblos. Respecto a ello, el protagonista termina comprendiendo que “el mundo no era un grito de guerra, ni se debía alcanzar la vida a través de la violencia, la rapiña o el engaño” (201), y se posiciona en contra de los valores que le han enseñado desde su infancia.

2.1.3 Novela de aprendizaje

La novela de aprendizaje o *bildungsroman*, término alemán acuñado en 1803 por Karl von Morgenstern y popularizado por Wilhem Dilthey en 1870, define “el desarrollo físico, psicológico, moral o social de un personaje generalmente desde la infancia hasta la madurez” (López Gallego, 2013: 63). Los protagonistas de estas obras son personajes jóvenes en conflicto con el mundo en el que viven, que forman su carácter a través de experiencias que les obligan a perder su inocencia. La narración es una especie de viaje

espiritual del protagonista, que termina siempre de forma positiva, con la integración de este en la sociedad de la que ahora conoce el funcionamiento.

En *La torre vigía* se distinguen algunos de estos rasgos descritos: el narrador relata toda su experiencia vital desde el momento de su nacimiento, incidiendo en momentos determinantes de su vida. Acudimos a la formación del personaje para convertirse en caballero, a la vez que presenciamos su constante sensación de ser diferente al resto y los sucesos que le llevan a creerlo así. En numerosas ocasiones este se describe como una persona inocente, característica que se percibe en momentos de superación personal, en los que se conoce a sí mismo y comienza a comprender su realidad. Él mismo habla del “día en el que inicié mi aprendizaje de hombre” (32). De esta forma, cuando el Barón Mohl le insta a matar al dragón, este expresa:

Creí que de mi ser brotaba un nuevo yo; me vi a mí mismo tomar con ambas manos aquella espada, casi sagrada, y correr hacia el Gran Río. Entré en el agua, blandiendo la pesada hoja en alto: de forma que sentía sobre mi cabeza el fulgor de un relámpago y el blanco restallar de su látigo (126-127).

Se distingue también el proceso de ascensión del protagonista en la escala social. Se trata de un niño que comienza siendo ignorado por todo su entorno, que posteriormente inicia su formación en el Castillo de Mohl, donde llegará a ser caballero. Su aprendizaje se inicia con las damas, como paje, para terminar convirtiéndose en alumno predilecto y escudero del barón. Finalmente, asciende a lo alto de la torre vigía y alcanza una categoría superior al resto de la humanidad, por encima de los límites de la existencia terrenal, respondiendo a una suerte de destino especial para el que él es elegido.

Apreciamos que la estructura de la novela sí que se reconoce como propia de un *bildungsroman*. Sin embargo, el único que recoge este término es Patrick Collard en “Aspectos del simbolismo en *La Torre Vigía*” (Collard, 1983: 415). La mayoría coincide en tratarla, precisamente, como una subversión de este tipo de novela. Esto se debe al incumplimiento del requisito de final feliz que no contempla la muerte del protagonista, como se ha comentado con anterioridad con respecto a la estructura de lo maravilloso. Esto lo indica Magda Potok en “La fábula medieval como espacio para la reflexión moral”, donde identifica la novela como un “singular *bildungsroman*” que:

incluye los ritos de paso a la edad adulta. En su camino a la madurez, el joven caballero aprende que las relaciones humanas se rigen por el rencor y la lujuria. Como es habitual en la narrativa de Matute, el universo novelesco está dominado

por una visión negativa de las relaciones humanas: el chico morirá a los quince años de edad a manos de sus hermanos, envidiosos de su estatus en la corte.

[...] queda subvertido el orden de la novela de iniciación (*Bildungsroman*), que no concluye con la integración del protagonista en la sociedad, sino que resulta (para su máxima decepción) en la renuncia, en la elección de la soledad y, finalmente, en la muerte. (Potok, 2018: 41-42)

Por lo tanto, es oportuno destacar esta falta de integración en la sociedad al final de la novela, pues la distingue de *bildungsroman* canónico. Sin embargo, es razonable su vinculación a este subgénero novelesco, puesto que comparte rasgos destacados.

2.1.4 Novela medieval

Antonio Huertas Morales teoriza acerca de la novela histórica en su artículo “La Edad Media entre la historia y la fantasía: modelos del nuevo milenio”. Este subgénero está caracterizado por el desarrollo de una trama en un momento histórico concreto, que se describe y representa de forma verosímil, aportando datos reales que pueden ser determinantes para el transcurso de la historia. Huertas Morales trata, especialmente, la ambientación medieval de las novelas del siglo XIX, en las que:

el narrador, que oficia al modo de cronista y que dice haber consultado numerosos textos, pretende construir un medievo creíble, [...] intentan ser fieles en la descripción de las costumbres, los vestidos y los usos del pasado, y la inclusión de lo maravilloso no tienen cabida en la recreación de la Edad Media. (Huertas Morales, 2014: 7)

Incide en el cambio existente entre las novelas históricas decimonónicas y las del siglo XX, que, a diferencia de las anteriores, dan cabida a lo sobrenatural maravilloso. Se rompe con la tradición anterior “a través de una novela histórica en la que aparecen todo tipo de elementos sobrenaturales, insertados en la trama al mismo nivel que lo histórico [...], con una especial predilección por objetos bíblicos y religiosos” (Huertas Morales, 2014: 8). El autor manifiesta que “a finales del siglo XX modelos narrativos inventivos como la novela fantástica, experimentan un claro auge que va más allá de cualquier normalización literaria, y aparecen relevantes títulos estructurados sobre el mestizaje genérico” (Huertas Morales, 2014: 9). Este conjunto de obras son híbridos de fórmulas convencionales de ficción, fantasía y elementos sobrenaturales. Bajo esta consideración, propone una serie de modelos que destacan en esta época en España, como la “novela medieval”, dentro de la cual aparece mencionada *La torre vigía*:

Si bien se trata de novelas ambientadas en una Edad Media imaginada, tanto en el tiempo como en el espacio, y en las que tienen cabida tanto los acontecimientos sobrenaturales como las criaturas mitológicas. Se trata de novelas esencialmente atemporales, de «otro lugar», que bien puede ser el mismo que el de las *fairy tales* (por lo que muchas veces son entendidos o comercializados como literatura juvenil), pero que remite al imaginario de la Edad Media, poblado de caballeros andantes, grandes batallas y señores feudales de escasa virtud. [...]

Dentro de este nutrido grupo se hallaría la trilogía de Ana María Matute formada por *La torre Vigía* (1971), *Aranmanoth* (2000), y la monumental *Olvidado rey Gudú* (1996) [...] (Huertas Morales, 2014: 10)

La característica que se considera determinante y que da nombre a esta etiqueta de “novela medieval”, es la ambientación. En la novela que nos ocupa identificamos como cotidiano el ambiente medieval y el sistema feudal que lo envuelve, pues el narrador relata que su padre ha de entregar un tercio de su cosecha de vino al Barón, su señor (16). Asimismo, la estratificación social es la propia de la Edad Media, en la que el protagonista pertenece a una clase media cuya riqueza reside en las tierras heredadas. Este aspira a convertirse en caballero, puesto que es lo que todas las generaciones previas han hecho. Además, está muy presente la religión y las creencias cristianas que envuelven esta época histórica. En la novela se alude a “la fe que nos dio Roma”, al temor a Dios y al Diablo y a castigos como las epidemias, incluso asistimos a una quema por brujería que marca de por vida al narrador (19-20). Aparecen otros elementos, como el arcángel (15), dioses (17), el capellán con el agua bendita (26), oraciones (29), el fraile santiguándose (45) o crucifijos (62), propios de la imaginaria religiosa que invade la época y que Huertas Morales identifica como característico.

A su vez, también se resalta el tiempo “atemporal” de la novela. Este se aprecia de manera constante, puesto que se manifiesta la conciencia de un tiempo cíclico por parte del narrador: “Así sucedió siempre - desde muy remotos tiempos - y así seguía y seguiría ocurriendo aún por muchos más” (55). Este aspecto se profundizará en apartados posteriores, puesto que es esencial dentro de la obra.

2.1.5 Novela neo-caballeresca

De la misma forma que Huertas Morales, el autor Jonathan Deen define en su tesis doctoral, “La nueva novela caballeresca de Ana María Matute”, otra categoría que recoge las características de las últimas tres novelas de la escritora. Para ello, parte del subgénero de la nueva novela histórica definido por Fernando Aínsa (Deen, 2014: 5-6).

En el siguiente fragmento, Deen realiza la definición de esta novedosa variante de la novela histórica, al explicar que estas obras:

Se ubican en un mundo atemporal, lejano y exótico que ofrece magos, princesas, ogros, y hadas entre otros seres y paisajes fantásticos. Sin embargo, este ambiente se aleja de lo tradicional del mundo mítico caballeresco y se puede apreciar grandes diferencias entre las obras de Matute y los atributos típicamente asociados con los libros de caballería o los cuentos de hadas. A diferencia de las novelas caballerescas tradicionales, la novela neo-caballeresca no idealiza ciertos elementos considerados propios de este género, como por ejemplo el honor caballeresco. Novedosa variante de la nueva novela histórica, la novela neo-caballeresca, a su manera, desmitifica el mundo caballeresco embellecido y poetizado con la subversión de papeles tradicionales, desenlaces apocalípticos, y el empleo de técnicas intertextuales como la reescritura, alusión o parodia que añaden pesimismo o humor en una socavación del “código” del caballero. En efecto, las normas del género caballeresco están radicalmente subvertidas. (Deen, 2014: 3)

Hallamos similitudes con la categoría de “novela medieval”, ya que ambas coinciden en el tiempo “atemporal” y en la ambientación medieval, con la diferencia de que se subvierten los valores que normalmente se asocian a esta época en las novelas de caballerías. Este tipo de novelas consiste en una narración episódica de aventuras de un caballero en busca de honor y honra, con el trasfondo del amor cortés y la idealización de una dama. Sin embargo, en *La torre vigía* no aparecen estos temas, a pesar de que se narre la formación de un futuro caballero:

No es el mundo idealizado que tantas veces se describe en las novelas históricas, sino el mundo habitual de la escritora, en el que los hombres son lobos devoradores. La obra está contada a la manera de las leyendas, con todos sus elementos fantásticos, pero conserva una característica omnipresente en su escritora que es el narrador personal; el joven aspirante a caballero que es el que relata, desde dentro, su propia historia. (Redondo Goicoechea, 2009: 172).

La novela que nos ocupa consiste en una combinación de la subversión de las normas que rigen lo caballeresco con el mantenimiento de los temas que Matute trata en toda su producción. La temática es la misma, pero se modifica el modo de transmitirla. Se ambienta en una realidad mítica, revestida de diversos elementos que sirven para enfocar su intención de justicia social de una manera distinta a como lo había realizado en su anterior producción. En este caso, “lo medieval y lo fantástico conforman

un escenario propicio para resaltar la violencia que, sin embargo, tiene carácter eterno, y de ahí el valor universal del relato” (Potok, 2018: 43).

Esta intención de crítica social, ya señalada anteriormente, es una de las cuatro características del subgénero neo-caballeresco que Deen propone en su tesis doctoral. Junto con este subtexto social, encontramos la presencia del marco medieval, la intertextualidad y el tono apocalíptico. Las dos últimas características se tratan profundamente en los trabajos de Kathleen Glenn y Ruth El Saffar, sobre la temática religiosa en “Apocalyptic Vision” y “En busca de Edén”, así como en el artículo “Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballerías en las últimas obras de Ana María Matute”, numerosas veces citado, en el que Janet Pérez realiza una lectura apocalíptica de la novela. Relacionado con esto, esta misma autora ofrece la siguiente descripción de la novela en *The feminist encyclopedia of Spanish literature*, que concuerda con lo que se acaba de presentar:

The preferred themes of Matute, continued in the remaining books of the trilogy, are also present in *La Torre vigía* (1971; *The Watchtower*). While superficially quite different from prior fiction due to the medieval setting and a greater indulgence of fantasy, this subverted *bildungsroman* replete with biblical imagery in fact repeats numerous Matutian motifs such as the Cain-Abel conflict, materialism versus idealism, the illusory triumphs of warfare, the destructive nature of collective and personal vengeance, and the cyclical nature of human situations and types. (Pérez, Ihrie, 2002: 396)⁴

Este subgénero neo-caballeresco es desarrollado por Deen a lo largo de su tesis, por lo que resulta una propuesta más perfilada que la de Huertas Morales. Las características que postula se adaptan a la perfección al carácter de *La torre vigía*, puesto que tanto esta como las otras dos novelas de la “trilogía fantástica”, *Olvidado rey Gudú* y *Aranmanoth*, son las obras que se establecen como prototipo neo-caballeresco, considerándose pioneras en el ámbito. Se concluye, pues, que se trata de una etiqueta novedosa que enmarca los componentes que forman *La torre vigía*, dado que se toma como referencia para ello.

⁴ Los principales temas de Matute, que continúa en las otras novelas de la trilogía, también están presentes en *La torre vigía*. A pesar de la diferencia superficial con respecto a su ficción anterior debido al espacio medieval y la mayor indulgencia a la fantasía, esta *bildungsroman* subvertida repleta de imaginería bíblica ciertamente repite numerosos motivos matutianos, tales como el conflicto Caín-Abel, el materialismo frente al idealismo, los triunfos ilusorios del conflicto armado, la naturaleza destructiva de la venganza colectiva y personal, y la naturaleza cíclica de las situaciones y tipos humanos. (Traducción propia)

2.1.6 Conclusión

Como se ha argumentado a lo largo de este apartado, los diversos elementos presentes en la novela suscitan la aplicación de numerosos marbetes para describir *La torre vigía*. Es este uno de los motivos por los que esta novela suscita un especial interés y por lo que se ha procedido a este estudio.

Se considera en este trabajo que el término de neo-caballeresca recoge las principales características de la novela de forma pertinente, pero ha de tenerse en cuenta que la categoría surge del estudio mismo de la obra; nace para etiquetarla, no es una categoría ya definida en la que se incluya. Es relevante, aun así, la mención de la neo-caballeresca como resultado de la reflexión acerca de la novela por su originalidad.

Para finalizar, es apropiado incluir la novela dentro de la modalidad narrativa fantástica. Al tratarse de un subgénero de carácter irreal, la definición no es unívoca, pero se aprecian componentes que se identifican con este modo. Concretamente, concluimos que desde la teoría de lo neofantástico se destaca uno de los factores más determinantes de la obra: su intención. La propia Matute reconoce no entender una novela sin una función social (Núñez, 1965), y con *La torre vigía* realiza una crítica y una reflexión certera acerca de nuestro mundo. Esto lo consigue a través de la representación del mundo medieval y de fenómenos fantásticos, a los que aporta un carácter universal. Así, logra provocar en el lector el efecto que define Alazraki: la autorreflexión y replanteamiento de nuestra realidad. Esto se reviste de componentes caballerescos, medievales, maravillosos y simbólicos por primera vez en esta obra, pero la intención es social, algo común en toda su producción.

2.2 TEMAS

Caín vio que Abel era su imagen más bella en el mundo, lo que él hubiera querido parecer a los demás. Y sabía que Abel iba a crecer y que iba a ser mayor como los demás. Y al mismo tiempo tuvo envidia, profunda envidia. [...] Entonces él tuvo tan enorme amor por Abel que se convirtió en odio. Y mató a su más bella imagen porque sabía que si no lo mataba él, lo mataría la decepción, las arrugas, la vejez y los desengaños. (Scott Doyle, 1985: 245)

Ana María Matute trata en esta intervención uno de los temas más reiterados en su obra: el cainismo. La escritora se muestra siempre indignada por los conflictos entre hermanos, así como por las injusticias y la falta de comunicación, aspectos desarrollados en todas sus obras. Su objetivo en la literatura es el de dar voz a los

silenciados e impulsar la solidaridad entre iguales, pues considera que el odio y la violencia llevan siglos impidiendo la convivencia pacífica de la humanidad: “siempre ha habido injusticia, la injusticia ha sido siempre algo que me ha sublevado mucho. Al igual que los malos entendidos. A mí me sacan de quicio los malos entendidos” (Ayuso Pérez, 2007).

En *La torre vigía* estos temas se hallan presentes al igual que en su anterior producción, pero se revisten de la ambientación medieval y de elementos fantásticos. Sobresalen, pues, tres temas principales en esta novela: la pérdida de la infancia y de la inocencia, la falta de comunicación y el aislamiento, y el cainismo y la violencia. La relación que se establece entre ellos se basa en la crítica social que encierran y que caracteriza la obra, así como se refleja una de las inquietudes personales que más identifican a la escritora, como es el arrebatamiento de la infancia, que se relaciona con esa búsqueda de dar voz a marginados e inocentes.

2.2.1 Pérdida de la infancia y de la inocencia

El paso repentino de la infancia a la edad adulta es una constante en toda la producción de Matute, ya abarcada anteriormente en los cuentos de *Los niños tontos* (1957), o en novelas como *Paraíso inhabitado* (2008). Los protagonistas son niños cuyas circunstancias fuerzan una madurez precoz; reflejo de la propia vida de la escritora. En *La torre vigía*, este tema se aprecia al principio de la novela:

Los campesinos cuidaban y aun regalaban a sus hijos niños: incluso les vestían con telas de colores vivos, tejidos por sus madres. Pero esto ocurría hasta que llegaban a una edad en que la niñez es sólo un sueño. Entonces, despojábales bruscamente de todo mimo, les arrojaban cara a la tierra y, desde ese momento arrastraban una vida tan poco envidiable como la suya propia (30).

La pérdida de la infancia conlleva la pérdida de la inocencia, y a través de este pasaje se representa el proceso de madurez repentina que sufrirá el protagonista, quien se despojará de la ingenuidad infantil al igual que los hijos de los campesinos de este fragmento. El protagonista se juzga a sí mismo “inocente y sincero” (90), al recordar el primer encuentro con la Baronesa Mohl. Esta es una de las figuras que guían al personaje en su proceso de aprendizaje, puesto que gracias a ella inicia su vida sexual y sentimental. Este mismo apunta que por las noches la baronesa acudía a arrebatarle el sueño, o la inocencia (187). El protagonista relata los acontecimientos que marcan su vida y le hacen consciente de la realidad que lo rodea, hasta llegar a definir la infancia como un sueño, una confusión de recuerdos reales o imaginados.

Al final de la obra, con el ascenso a la torre vigía, el protagonista llega al cénit de su madurez y alcanza la capacidad de comprender el transcurso de toda la humanidad, despojado completamente de su inocencia: “y comprendí entonces, que hasta aquel momento había crecido ciego, sordo y mudo; y me vi errante, en un páramo de soledad e ignorancia absolutas” (202). Por lo tanto, adquiere un punto de madurez que termina superando la de cualquier humano.

2.2.2 Falta de comunicación y aislamiento

El protagonista de la novela se torna solitario desde su primera infancia, con motivo de la falta de afecto y atención por parte de todo su entorno. Relata cómo solía frecuentar los lugares donde nadie más estaba, o cómo no le dejaban comida en el plato porque no se acordaban de él. En un punto de su niñez, descubre una pulsión por socializar con muchachos de su edad, pues admite no conocer el significado de la palabra “amistad”. Ante sus comportamientos extraños, debidos a la falta de integración en la sociedad, se enfrenta a las burlas de los otros niños. Incluso el fraile se santigua a hurtadillas ante su presencia, como si lo considerase un demonio (45). En un intento por integrarse, el protagonista ofrece a otros niños un animal cazado, lo que provoca más rechazo aún por su parte: “pero imagino que no atiné con las palabras precisas, pues apenas me veían, salían huyendo, aterrorizados. Así, tuve la constancia de que todos me temían, y viendo cómo rechazaban tan neciamente mi oferta, sentía una cólera grande y dolorosa” (46). Este dolor provocado por la incomprensión y frustración lo materializa en enfado, violencia y enañamiento, pues sufre varios ataques de ira (47). Como consecuencia de la sucesión de este tipo de episodios, termina recluyéndose y llega a negarse al contacto con la gente durante una vendimia (54). En cuentos como “El niño que no sabía jugar” y “El otro niño” Matute también utiliza narradores infantiles y marginales con este tipo de dificultades.

A lo largo de su vida, el protagonista solo desarrolla afecto hacia su entrenador, su caballo y la baronesa, únicas personas cuya compañía disfruta. En su estancia en el castillo, tras sobresalir entre el resto de los escuderos e inspirar la envidia de los demás, se da cuenta de que “ya no experimentaba ningún deseo de hablar con ellos, ni solía prolongar una conversación más allá de lo preciso. Por contra, más amaba y añoraba, día a día, la antigua soledad, la reflexión y los sueños” (98). A medida que abraza la soledad a la que está predestinado, se desliga de los sentimientos humanos, pues cuando el barón le anuncia la fecha en la que será su ceremonia de investidura, este admite: “no sentí alegría, impaciencia, ni siquiera asombro. (La verdad escueta es que no sentí absolutamente nada.) [...] estas demostraciones humanas ya no me afectaban”

(153-154). Se aprecia, pues, el aislamiento del protagonista a lo largo de toda su vida, impuesto al principio, pero aceptado e intencionado posteriormente.

2.2.3 Cainismo y violencia

“Caín y Abel, la lucha entre hermanos, es un nudo verdaderamente esencial en mi obra” (Núñez, 1965), afirma Matute en una de sus entrevistas. Este tema se ve representado en *La torre vigía* a través de la enemistad entre el protagonista y sus tres hermanos, que tratan de hacerle la vida imposible en todo momento. La pertenencia a distintos bandos se refleja en sus descripciones físicas: el narrador es rubio de ojos azules y los hermanos son morenos de ojos oscuros, por lo que se identifican y manifiestan, ocasionalmente, como sombras. Estos terminan matando al protagonista al final de la novela, tras propinarle palizas repentinas, despreciarlo y amenazarlo a lo largo de toda su vida. En otros cuentos de Matute, como “El hijo de la lavandera”, “El niño de los hornos” o “Los chicos”, también se nos muestra este tipo de situaciones injustas, provocadas por envidia y crueldad, algo de lo que ella misma fue testigo con los niños de su pueblo.

El maniqueísmo se percibe en distintas dualidades presentes en la obra, como la división del mundo en noche y día, sombra y luz, Bien y Mal, o el Gran Combate protagonizado por jinetes blancos y negros que atisba en sus ensoñaciones: “de este modo asistí por vez primera, al color blanco y al color negro que habían de perseguirme toda la vida; y que (entonces) creí partían en dos el mundo” (25). Matute intenta transmitir el alcance del equilibrio como posición ideal entre estos extremos. Por ello, el barón tiene los ojos grises y se nombra la tarde como punto ideal, intermedio entre la noche y el día: “y me pareció entonces que la noche se volvía blanca, y el día negro; cuando, en verdad, no había noche ni día sobre las viñas. Solo la tarde, cada vez más distante (25). Esto se atisba en el siguiente pasaje, en el que el protagonista llega a la conclusión de que la ley de la violencia no es la que ha de gobernar:

Existía en mi vida, y en la vida toda, algo más que dolor y que placer, que alegría y llanto, que dudas, aseveraciones o negación, que crueldad y amor. Pues -me dije- estas cosas flameaban unos necios banderines, y conducían a los hombres al saqueo, a la injusticia y a la muerte, aunque fueran a esta lucha con lágrimas de dolor, o con espíritu intachable. El mundo no era un grito de guerra, ni se debía alcanzar la vida a través de la violencia, la rapiña o el engaño, como siempre habían visto mis ojos y enseñado todos los hombres; no podía ya sustentarse sobre el espectro del honor, o de la gloria, ni en repartos de bienes o de lágrimas, cual mísera mercadería. (201-202)

2.3 PERSONAJES

Con respecto a los personajes, es importante apuntar que de la mayoría no conocemos el nombre, lo que obliga al lector a mantener una distancia emocional con ellos. Desde esta perspectiva distanciada, el lector puede identificarse y reflexionar acerca de los hechos narrados y el mensaje subyacente.

La mayoría de los personajes principales que aparecen en la novela son personajes-guía; encaminan al protagonista en su proceso de aprendizaje. Estos le inician en la crueldad del mundo, le ayudan a desprenderse de su inocencia, a observar claramente su entorno y discernir la naturaleza de la gente. A continuación, se desarrollan los más importantes:

2.3.1 El narrador-protagonista

Físicamente, el protagonista no se asemeja a ninguno de los miembros de su familia. De hecho, su padre duda de su legitimidad tras su nacimiento, pero su semejanza a este en brutalidad y carácter confirman su procedencia (38). Este aspecto es resaltado, el narrador insiste en su voluntad de rechazo a cualquier similitud que mantenga con su padre. De esta forma, madura evitando los valores que desprecia y que ha presenciado desde niño, pues el padre es la representación de todos ellos y sirve para introducir a su hijo en el mundo de la crueldad.

El narrador se autodefine de la siguiente forma:

Siempre fui muy feo: cara de zorro, nariz aplastada, y tan rubio el pelo que a todos causaba extrañeza, pues, al sol, parecía blanco; y este detalla inquietaba a quien lo observaba, ya que yo era un muchacho, y no un anciano (44).

El hecho de parecer mayor puede relacionarse con el conocimiento que alberga de la historia de la humanidad a través de sus visiones atemporales, dado que por él pasa un tiempo distinto, que no se rige por las leyes naturales. También es más alto, habilidoso y ágil que el resto (43), lo que indica la posición superior en la que finalizará su vida. Insiste en su mirada inquietante y casi blanca, lo que se asocia al poder que este desarrolla, relacionado con la visión.

A lo largo de la novela se define también su doble naturaleza (131), elemento común en todo ser humano, pues alberga pulsiones violentas y crueles (119), a la vez que bondadosas y solidarias. Un ejemplo de esto último es el encuentro con el mendigo, que luego resulta ser el vigía de la torre, con quien comparte su comida (50).

2.3.2 El padre

La personalidad, las costumbres y la visión que el narrador proporciona de su padre, aparecen ya en las primeras páginas de la novela, pues es importante para la formación del carácter del protagonista. Se destaca su brutalidad, crueldad e ignorancia, así como su avanzada edad, inactividad, gusto por la bebida, la comida y el adulterio. Su propio hijo lo define como “[...] nalgudo, quejicoso, derrumbado en grasa. Y ofrecía a mis ojos el aleccionador espectáculo de la más cruel destrucción y derrota que caben en humana naturaleza” (43). Como ya se ha indicado, este manifiesta su inquietud hacia una futura semejanza al padre, algo que este último también quiere evitar, pues en su lecho de muerte le insta a ser lo contrario a él:

De nuevo me recomendó, entonces, que fuera valiente, leal y honesto; buen cristiano, defensor de la virtud y enemigo implacable del mal. Que venerara las reliquias y el ejemplo de San Arlón, nuestro protector; y (por decirlo de una vez, aunque él así no lo manifestara) que aspirase en esta vida a encarnar una imagen contraria a la suya propia. (62)

La riqueza del padre surge de las tierras que posee, del vino que le entrega al Barón y de los grupos de mercaderes a los que desvalija (14), por lo que: “comparado con el Barón Mohl, o con otro acaudalado señor, mi padre resultaba un hombre pobre y tosco. Pero si se acercaba esta medida a las chozas de los campesinos que le rendían tributo, mi padre era, en verdad, un hombre rico” (10).

Se compara su falta de integridad actual con la valentía y entusiasmo que le caracterizaban de joven y que su esposa recuerda nostálgica (11). El único momento en el que su carácter se ennoblece y su hijo puede contemplarle con cierta satisfacción, es en el lecho de su muerte. Sin embargo, sus últimas palabras siguen resultando infantiles y denostables, pues le aúlla: “¡Parte de una vez, pasmarote y déjame dormir tranquilo...!” (63).

2.3.3 La madre

La figura materna no resulta muy relevante en el conjunto de la obra, pero sí determinante en algunos momentos de la infancia del protagonista. Se trata de una mujer disconforme con su vida, principalmente por la actitud y carácter de su marido. Su hijo justifica que su madre muestre el “gesto avinagrado, la sequedad de labios en continuo frunce, y la viperina fluidez de su lengua” (15) por las severidades y sufrimientos provocados por el padre.

Esta intenta inculcar en su hijo valores contrarios a los paternos, por lo que, cuando este tiene 6 años, le lleva a la quema de dos mujeres a las que se juzga por brujas, para demostrarle que todo acto malvado tiene su castigo (23). Es aquí cuando sucede el primer momento de ensoñación del protagonista, pues es la anciana a la que juzgan por bruja la que le entrega el don. Sin embargo, su madre lo percibe como un mal de ojo y le mete la cabeza en tinajas de agua bendita para su salvación (26), con lo que se aprecia la severa enseñanza que esta practica con su hijo y la falta de afecto que sufre el protagonista: “mi madre jamás me distinguió con arrumacos de ninguna especie” (31).

En cuanto le retiran la tutela de su hijo y considera que su deber materno llega a su fin, pide permiso para dedicarse a la vida de oración y recogimiento y abandona así el castillo y a su familia. Desde la distancia, su hijo la divisa y se saludan, pero esta es su última forma de interacción, pues un día ella muere y no reciben noticia alguna, sino que el narrador lo deduce al observar a las mujeres que la acompañaban (48).

2.3.4 Los hermanos

Los hermanos se describen en conjunto; nunca aparecen individualmente y poseen los mismos rasgos y personalidad. Se trata de personajes corales, que poseen la misma función que el padre: iniciar al protagonista en la crueldad del mundo. Desde el comienzo se evidencia la rivalidad entre estos y el narrador, pues le propinan palizas sin motivo aparente desde la infancia. Esto se continúa cuando se reúnen en el castillo de Mohl, momento en el que el protagonista los describe de la siguiente forma:

Los encontré tal como los recordaba: inseparables entre sí, hoscos hacia el resto del mundo; valientes hasta la crueldad, temerarios hasta la insensatez. Eran altos y fuertes, pero no gallardos; temidos, pero no respetados. Se apreciaba su fuerza y su valor, pero no eran estimados, y mucho menos amados. De forma que, siendo en osadía y coraje lo más florido de las huestes del Barón, eran los menos distinguidos por él; y de otro lado, a ellos era a quien más entrega y sacrificios exigía. (67)

Debido a esta frustrante situación de los hermanos en el castillo, en contraposición con el favoritismo que muestran los barones hacia el protagonista, la envidia y el odio de estos se acrecienta y lo contemplan bajo una “mirada celosa y sedienta” (187). El narrador reconoce que son unos desdichados, pues a pesar de su validez como caballeros no despiertan ningún interés ni se les reconoce ningún mérito (100). Aunque estas situaciones lleven al protagonista a jurar matarlos (97), finalmente

son ellos quienes lo amenazan y posteriormente asesinan junto al río (234), como Caín a Abel.

2.3.5 Barón de Mohl

El personaje del Barón Mohl aparece descrito de manera idealizada en el momento en el que el protagonista llega al castillo. Este compara su casa con su nueva residencia, y la infantil y tosca figura de su padre con la elegancia del Barón, por lo que ofrece la siguiente visión de él: “Mohl era un hombre importante, y puedo asegurar que jamás había visto un hombre parecido a él. [...] ninguna podía compararse a Mohl en gallardía, imponente figura, regios ademanes y autoridad singular, amén de su riqueza y poderío (que le hacían tan temido como respetado)” (71).

A lo largo de su estancia en el castillo, el protagonista es testigo de otras facetas del Barón, que confirman la doble naturaleza que alberga todo ser humano. A pesar de inspirar respeto y de no abusar de su autoridad (al contrario que su padre), este también sufre arrebatos de crueldad y muestra un carácter perturbado, pues se descubre su atracción sexual hacia niños y niñas jóvenes.

Se deduce que el Barón también posee el don del protagonista, pues sus ojos son claros a pesar de que parezcan oscuros (123) y confirma tener las mismas visiones que éste (124). Además, le habla de su destino y del lugar al que va a acudir, al norte, junto con los dioses, como si él lo conociera (205).

2.3.6 Baronesa de Mohl

El personaje de la Baronesa es descrito de la misma manera idealizada que el del Barón:

La Baronesa era una mujer alta y hermosísima, de cabello tan suave, brillante y dorad que parecía metal bruñido [...] Su tez era tan pálida que a menudo parecía transparentar sus huesos; y tenía cejar altas y muy bien curvadas, lo que daba una expresión del continuo sombro, o extrañeza -un poco burlona- a sus ojos de color miel. (72)

Al igual que al Barón con el padre, también compara a la baronesa con su madre, pues es la única mujer con la que este mantiene contacto antes de llegar al castillo. La Baronesa representa la tentación y la pérdida de la inocencia, pues seduce al narrador y mantiene relaciones con él, a pesar de tener tan solo 14 años (85). Por tanto, apreciamos la misma doble naturaleza en este personaje, pues además de estos gustos,

también disfruta ensañándose con los animales a los que caza. Por esta razón, hay ocasiones en las que el protagonista la contempla bajo la apariencia de ogresa (89).

2.3.7 El vigía

Este personaje aparece primero como mendigo en el castillo del protagonista. Tras cenar copiosamente, gracias a la caza y la solidaridad de este último, se quedan dormidos. A la mañana siguiente, el mendigo se ha marchado y le ha robado el cuchillo, lo que ofende profundamente al protagonista, pues había agradecido su compañía (51). Ya en este momento se había fijado en los ojos claros del mendigo, semejantes a los suyos, lo que adquiere relevancia cuando se descubre que es el vigía de la torre, quien posee el mismo poder de visión que el protagonista.

Cuando este asciende a la torre, impulsado por una fuerza superior, y se encuentra con el vigía, se da cuenta de que lleva esperándolo “desde no sabía qué clase de mundo, ni qué clase de tiempo” (190). El vigía vive en otro tiempo y en otro mundo indescifrables para el narrador (191), pero él mismo terminará por alcanzarlos al final de la obra.

Las similitudes entre ambos personajes residen también en sus orígenes, pues “el puesto de vigía solía encomendarse a la gente de más baja y mísera condición; y la verdad es que a tal lugar no solían llegar, sin motivo fundado, los jóvenes nobles, ni gente alguna” (191). Ambos nacen en una condición social baja y terminan ascendiendo a lo alto de la torre, por encima del resto de la sociedad, incluso sobrepasando el límite humano gracias al “ojo privilegiado” que poseen.

2.4 TIEMPO Y ESPACIO

Reflexionar sobre el tiempo es una de mis obsesiones cuando escribo; en cambio en mi vida real lo vivo de forma caótica, mezclo todos los tiempos y no sé lo que pasó antes y lo que pasó después. Lo que me interesa desde niña no es el orden cronológico sino el continuo fluir temporal. (Redondo Goicoechea, 2000: 63)

“Tengo un concepto del tiempo muy diferente” afirma Matute en una de sus entrevistas (Scott Doyle, 1985: 239). Admite, también, concebir el tiempo como algo cíclico y sentir una predilección por la Edad Media: “me interesa mucho el mundo medieval y todo su entorno fantástico y mágico” (Josa Fernández, 2001: 52). Su original concepción del tiempo, así como su tendencia a la ambientación medieval, son dos de las constantes en toda la producción de la escritora, y dos de las claves de *La torre vigía*.

El tiempo externo o histórico de la novela no aparece señalado, no se tratan eventos históricos que nos permitan deducirlo. En cuanto a los años que transcurren dentro de la historia, el protagonista nos narra episodios concretos desde los 6 años a los 15. Se trata de una retrospectiva, pero de manera póstuma; el narrador sobrevive a su muerte y se transporta a un tiempo y a un lugar inalcanzables para nosotros, por lo que no sabemos desde dónde se encuentra al recordar su historia.

El tiempo es un factor determinante dentro de la novela, pues el protagonista posee una visión que difiere de la natural:

Pronto obtuvo el privilegio que tan desgarradoramente impetraba; y, de súbito, tuve conciencia de que yo conocía, o había conocido tiempo y tiempo atrás (más allá del firmamento o río sin orillas hacia donde caía, como un ave alcanzada, el nombre del niño) aquella misma vendimia y aquellas mismas voces. Incluso el fuego que aún no habían prendido; y aun más: innumerables vendimias pasadas o aún por suceder yacían en lo más hondo de mi mente, teñidas de un color, y un aroma que languidecían o se exaltaba en llamas, sobre la sangre (o, tal vez, sobre algún claro y perfumado vino). (22)

Este privilegio consiste en el conocimiento de tiempos pasados y futuros, que comparten el protagonista y el vigía y que se manifiesta en las visiones que ambos experimentan. Por ello, se habla constantemente de acontecimientos pasados que se repetirán en el futuro, lo que contribuye a esa visión cíclica de la historia, a ese “pueblo errante” (también dividido por el Barón) que repite los mismos errores y que peca siempre de violencia, provocando un conflicto entre hermanos. Al final de la novela, cuando asciende a la torre, se reafirma en este aspecto: “lo que me había empujado hasta aquellas almenas, y me retenía junto a ellas, pertenecía a un orden de hechos que sucedían, y al mismo tiempo habían sucedido, y aún seguirían sucediendo, sin principio ni fin visibles” (192).

Esta concepción del tiempo cíclico también se manifiesta en la continua sucesión de las estaciones, que marca el transcurso de su vida, prácticamente la única estrategia que se utiliza para establecer el paso del tiempo. Este aspecto ya se contempla en obras anteriores de Matute, como *Fiesta al Noroeste* (1953). En la novela estudiada solo se precisa en una ocasión el mes de septiembre (58) y se determina en algunos episodios la edad del protagonista.

En cuanto al uso de los espacios en *La torre vigía*, se distinguen los exteriores y los interiores. Los espacios exteriores más relevantes son el Gran Río y la Pradera. El

protagonista nace “en un recodo del Gran Río” (9), al que asociamos con un origen y un destino especiales, dado que el Barón le confiesa que este es “el camino que lleva a nuestra patria” (123). Esta patria se trata de la verde pradera que ambos visualizan (124) al norte y en la que se encuentran en contacto con los dioses perdidos (205).

Son importantes los paisajes solitarios y oscuros, en los que suele adentrarse el protagonista, como el bosque y la estepa (45): “así, galopamos en dirección al norte, hacia las desconocidas sombras de la selva. Por primera vez, me sumergí en la noche de sus árboles” (162). Además, se recrean ambientes fríos y nebulosos que proporcionan al lector una sensación fantástica e incluso ominosa:

Cuando el viento del invierno se enfurecía y cargaba contra los muros del castillo, en verdad, que estremecía. Nada era el viento de nuestra tierra – protegida por el recodo del Gran Río, a cuyo amor se extendían los viñedos de mi padre – comparado a este otro viento, que envolvía y aún parecía, a veces, dispuesto a arrancar de cuajo almenas y torres. Levantaba la nieve en blancas polvaredas, tan ligeras como plumas; en la lejanía, las dunas semejaban una extraña fortaleza, que a trechos variaba su contorno: lo que – al menos para mí – le confería la amenaza de un inquietante y fantasmal ejército que avanzaba, aun sin que lo pareciese hacia el castillo [...] (95)

También adquieren importancia los espacios interiores, pues a través de estos se marcan las distintas etapas de la vida del protagonista: la infancia en el castillo de su padre, su formación en el castillo de Mohl y su final en la torre. Esto indica la evolución del personaje: desde lo vulgar y decadente hasta lo elevado, donde alcanza la plenitud de su ser y trasciende nuestro tiempo y espacio. Además, la pradera se halla al norte, por lo que termina por situarse siempre por encima del resto de humanos, tanto física como moralmente. El castillo de Mohl se encuentra “erguido en su pequeño promontorio” y expuesto al continuo azote del viento (95, 96), lo que representa también la posición del protagonista en cuanto a su vida, pues se trata del lugar donde avanza desde la infancia a la adultez.

2.5 FOCALIZACIÓN NARRATIVA

La voz narrativa de la obra es la del protagonista, que relata en primera persona acontecimientos pasados. Descubrimos al final de la novela que este rememora su vida desde un tiempo y lugar desconocidos, donde llega tras su muerte. Esto se evidencia en determinados momentos, en los que él mismo distingue entre el “ahora” en el que se encuentra y el “entonces” de los acontecimientos que narra. Se percibe en ocasiones como las siguientes: “Estas cosas (y otras) puedo razonarlas ahora, reposadamente,

pero no así entonces [...]” (182), “[...] aunque no lo razonase entonces claramente” (183). Además, la última frase de la novela se encuentra en tiempo presente: “a veces se me oye, durante las vendimias. Y algunas tardes, cuando llueve” (237), lo que demuestra la perdurabilidad de su situación tras la muerte.

Por lo tanto, es su punto de vista el que conocemos exclusivamente, sus sensaciones y sus opiniones. No se reproducen los pensamientos de otros personajes ni se relatan escenas en las que no se halle presente el narrador; vemos, oímos y percibimos todo a través de él. De esta forma, él mismo refleja la poca fiabilidad de algún recuerdo, pues duda de su memoria y de su capacidad de distinguir lo que ocurrió de verdad de lo que fue un sueño o una visión. Por ejemplo, en su primer combate junto al Barón, se cae del caballo y pierde la conciencia, por lo que afirma no recordar más y no se saber qué ocurre hasta que despierta (108). En otras ocasiones, directamente confirma la falta de fiabilidad de su recuerdo: “No podría aseverar, empero, si fueron sueños o realidades las criaturas que vi en cierta ocasión en su cámara - si es que aquella era su cámara, y si es que realmente la vi- [...]” (139).

Esta falta de certidumbre no se manifiesta solo al narrar los hechos desde el lejano lugar donde se encuentra, sino que ya duda en el mismo momento en el que lo está experimentando: “Abrí los ojos, y dudé si había soñado o en verdad había visto aquellas cosas. Y en esa duda continué mi camino [...]” (66). Por este motivo, insiste en los momentos en los que se recuerda plenamente lúcido, aspecto destacable al ascender a la torre y conocer al vigía: “Le seguí, consciente de que no pisaba la blancura de un sueño” (146); “Jamás había estado tan lúcido, y desierto, mi entendimiento” (192). De hecho, cuando sobrevive a su muerte, afirma: “Pero no había alucinación alguna; ya no había sueños, ni vanas visiones, para mí” (234). Antes, en su infancia y etapa de formación, aún no conocía su origen ni su destino, pero al llegar a la torre, gracias a las revelaciones de Mohl y del vigía, comprende su verdadera naturaleza y alcanza la plenitud de su ser. Por ello, se aprecia la seguridad de sus palabras en lo que respecta a su entorno y al conocimiento de sí mismo.

Es importante destacar la falta de diálogos en la novela, lo que nos impide conocer al resto de personajes a través de sus propias palabras; conocemos la percepción del narrador, que es quien los describe. De esta forma, descubrimos todo a la vez que él, albergamos los mismos sentimientos y sensaciones hacia el resto y comprendemos sus actos, porque somos testigos de sus procesos mentales de manera constante. Es importante este aspecto, pues se trata de la estrategia a través de la cual

se integra plenamente al lector en el paulatino proceso de madurez del protagonista, posicionándole a su favor.

2.6 ESTILO

Pienso que la poesía es la esencia misma de la literatura, la máxima expresión literaria. Quizá el lenguaje poético sea, en el fondo, el más próximo a mi concepción personal de lo que es la escritura: el uso de la palabra para perseguir y desentrañar el envés del lenguaje, el revés del tejido lingüístico. (Matute, 1998: 10)

Para definir el estilo que caracteriza *La torre vigía*, es pertinente destacar tres aspectos: la escasez de diálogos, el lenguaje lírico y la sucesión simbólica.

En primer lugar, es notable la escasez de diálogos en la novela; no se mantiene ninguna conversación extensa. El narrador reproduce las palabras de algún personaje, pero suelen ser intervenciones aisladas que no generan respuesta; solo mantiene conversaciones relevantes con el vigía (193) y con el Barón Mohl (125), momentos en los que ambos le guían y revelan su destino. Aunque hay ocasiones en las que el narrador ni siquiera emite respuesta, solo se reproduce la sucesión de intervenciones del Barón (173, 205).

Al tratarse de una constante retrospección de la vida del protagonista, la novela consiste en la sucesión de secuencias narrativas de distintos episodios, como el siguiente: “Pasó la primera, y cuando ya el verano declinaba, el Barón dispuso una gran cacería. Me ordenó entonces que formara parte de sus escuderos, aunque esto era contrario a las costumbres [...]” (120).

A pesar del predominio del discurso narrativo, las secuencias descriptivas se intercalan, pues la ambientación mágica y misteriosa del medievo se consigue a través de los espacios fríos, oscuros y solitarios ya señalados. No obstante, también están muy presentes las descripciones de las festividades de las vendimias o de los banquetes y festines, que celebran tanto el padre como el Barón. Por ejemplo, se describe cómo se recibía a los nobles pobres que visitaban a Mohl:

Sucedía entonces que una gran animación llenaba el torreón de mi señor. Envueltos en sus pieles, enrojecidos de frío el rostro y amoratados los labios, llegaban visitantes de todos los puntos – aun bastante lejanos–; ansiosos no sólo de las sustanciosas vituallas con que se resarcían de sus más o menos agudas parquedades, sino también porque en el castillo de mi señor ocurrían cosas amenas y singulares. Se jugaba diferentes y muy variados entretenimientos – adivinanzas,

prendas, ajedrez, damas -, se oía música, se leían o narraban historias que iban desde las gestas guerreras o leyendas de nuestros remotos antepasados [...] (94)

Esta representativa falta de diálogos contribuye a que el lector se fusione con el narrador, atienda a lo que perciben sus sentidos y acceda a la historia exclusivamente desde su perspectiva.

Otro de los rasgos de estilo, tanto de esta novela como de toda la producción de Matute, es el lenguaje lírico. Se aprecia el cuidado de las palabras y de las imágenes que transmite, consiguiendo un ritmo poético, notable en pasajes como el siguiente, donde el recurso de la aliteración es notable:

Erguido como un huso sobre la silla, durante largas galopadas, salvé zanjas y filas de empalizadas (e incluso muros). Empuñé una espada desgastada por el uso, de punta cien mil veces afilada, con la que endurecí la fuerza de mi brazo; ya que, sonada la hora del verdadero combate, blandiría una mucho más pesada en torno a mi cuerpo. Supe manejar la maza, el hacha y la bola con bastante brío y tino; y, sobre todo esto, me adiestré con especial cuidado, en el uso de la lanza. (77)

Este aspecto, sumado a la sucesión de símbolos, constituye una obra cuya lectura ha de realizarse desde una perspectiva alegórica. Es decir, a lo largo de la novela se combinan una serie de imágenes, elementos y formas con significados subyacentes, que han de interpretarse más allá de lo literal para adquirir el sentido completo y el mensaje que Matute pretende transmitir. Estos son símbolos, figuras retóricas que expresan una realidad a través de otra, entre las que se establece una relación de correspondencia. Como, por ejemplo, la utilización de la cabra en representación de la muerte. Al tratarse de un conjunto de símbolos, se considera una alegoría.

Existen varios elementos, reiterados a lo largo de la obra, que no han de interpretarse de manera literal. Para empezar, es destacable la intensidad con la que el narrador percibe a través de sus sentidos. Con respecto a la vista, aparecen señalados especialmente el color blanco, el negro, el rojo y el amarillo. El blanco y negro se corresponden con los bandos del Bien y del Mal, el maniqueísmo que divide al mundo en dos. El color rojo atraviesa toda la novela, siempre asociado a la sangre y al vino, elementos que vincula en reiteradas ocasiones y que forman intensas imágenes cromáticas: “Como falsa sangre, el vino empapaba la blanca raíz de su sien [...]” (21), “su sangre amoratada se mezclaba a la lluvia, y al vino derramado” (56). El uso simbólico del blanco, negro y rojo se manifiesta especialmente en la ceremonia de investidura del protagonista, cuando le ofrecen “[...] una camisa blanca y nueva de lino, cota negra, y

manto rojo. Colores que portaba consigo, y para siempre, consignas de pureza – o acaso ignorancia-, de muerte y de sangre” (229). Finalmente, este solo se viste la camisa blanca, desechando el negro y el rojo, lo que nos adelanta que ante sus hermanos no se defenderá ni derramará sangre. Por último, es necesario mencionar el color amarillo, que aparece siempre asociado a los ojos de la cabra y de la baronesa, ácidos, peligrosos y tentadores: “Tuve miedo, entonces, de mirar sus ojos: de antiguo conocía esas pupilas amarillas, intensas y fríamente exasperadas” (118). Este color representa la pasión, por parte de la baronesa, y la muerte, pues también es amarilla la polvareda que envuelve su asesinato (234) y las carcajadas de la muerte que le persigue, representada por las sombras de sus hermanos (166).

El siguiente sentido que aparece acentuado es el del olfato, pues los olores se hallan presentes en múltiples descripciones. El narrador nombra “un jugo amarillento y pestilente” (62) que supuran las úlceras de su padre al morir; señala “el olor de los asados que solía llegar desde la cocina [...]” al describir la sala de comidas del castillo de Mohl, así como se fija en “los residuos de comida y los orines, o los excrementos de los perros [...] quedaban muy bien enjugados, y aún disimulados” (80); sus visiones le invaden a través de todos los sentidos, por lo que en una de estas también manifiesta “me repugnó el olor a estiércol que invadía el aire” (87); y el olor a sangre se destaca de forma reiterada (196, 203), así como el del vino (23, 51).

El sentido del oído se desarrolla en la infancia, cuando el narrador comienza a agilizarse en la actividad de la caza. A lo largo de toda la novela se reiteran las voces que lleva el viento, los gritos, aullidos y ecos. Además, el narrador también compara los personajes de su padre y del Barón a través de la forma en la que estos controlan sus voces, pues el padre siempre aúlla y lloriquea, mientras que Mohl “ponía cuidado en que su voz no sufriese alteraciones demasiado vivas”, aunque a veces irrumpiera una “risa estremecedora” (81) que sorprende al protagonista, pero que manifiesta su doble naturaleza. La voz de la Baronesa, sin embargo, se describe “como un delgado río” (121). Por otro lado, el protagonista oye una voz que transporta un nombre a través del viento. Puede que esta voz sea en la que él se convierte al final de la novela, cuando afirma que a veces se le oye durante las vendimias, lo que daría como resultado un recorrido cíclico igual que el del tiempo, siempre transportado por el viento. Además, cuando presencia la quema de las dos mujeres a los 6 años, expresa lo siguiente: “Y otro grito más áspero y sonoro – ya que los sofocó a todos – se levantó por sobre el exaltado clamor [...]. Era mi propio grito; nacía de mí desde alguna inexplorada gruta de mi ser. Pero nadie sino yo pudo oírlo” (25). En este pasaje, el grito representa el

incipiente poder que desarrollará el narrador, que aún no es capaz de reconocer, pero que regresará a él posteriormente: “Brotó entonces, del fondo de la tierra, un alarido que reconocí”. (66)

Otro tipo de símbolos que cabe destacar en la novela son los relacionados con animales, especialmente la cabra y el jabalí, así como el dragón (a pesar de tratarse de un ser fantástico). Los tres aparecen vinculados a pulsiones negativas, a lo lascivo, la violencia y la maldad, representando al demonio. La cabra está presente en el momento de la muerte del padre, animal al que toca en su último aliento, que mira fijamente al protagonista con sus ojos amarillos. El jabalí se describe como un animal sobrenatural, mitad sagrado y mitad infernal, que no debería tocarse ni matarse (48). Sin embargo, el narrador lo caza y describe el proceso de desollarlo, vaciar sus entrañas y saborearlo con especial placer. Esta es la pieza que cenan él y el vigía (bajo el disfraz de mendigo), lo que resulta premonitorio de la capacidad que ambos desarrollarán para vencer al mal y saber cómo utilizar su ira fructuosamente, pues los dos se alimentan del jabalí (49). Esta situación es comparable con el momento en el que Mohl le insta a matar al dragón, que aparece en las visiones como premonitorio de momentos de muerte y violencia. Además, la visión de estos animales desde un punto de vista negativo se evidencia cuando las sobrinas de los barones se quejan de que el protagonista “olía a cabra, jabalí y leña ahumada” (73), habiendo sido este identificado anteriormente con el diablo.

Otro elemento simbólico, que es necesario señalar, es el del viento, cuya presencia es constante, que se relaciona con el tiempo cíclico y con la fuerza superior que impulsa los actos del protagonista, como el momento en el que siente que ha de subir a la torre. Es el elemento más reiterado a lo largo de toda la novela, pues se indica su presencia en todos los momentos narrados. Este viento mágico “que nunca estaba ausente” (102) se manifiesta ya en el episodio de la quema de las brujas. Él es el único que lo *visualiza*, al igual que solo él oye su grito: “Vi entonces el viento: un viento diferente a cuantos vientos conocía: y muchos soplan en nuestras planicies -. No movía la hierba ni las hojas, ni el cabello o ropas de las gentes.” (23,24). Continúa apareciendo caracterizado de diversas maneras, como un “viento de sangre” (39), o “loco y ácido” (54).

Asimismo, ha de reiterarse el simbolismo de la torre. Además de tratarse del espacio en el que el protagonista alcanza la plenitud espiritual, representa también la conexión entre lo alto y lo bajo, la tierra y el cielo. Esto recuerda a la bíblica torre de Babel y sostiene la idea de equilibrio que ha de conseguirse entre el Bien y el Mal.

Para finalizar este apartado, es importante aludir a la estructura empleada en la última página de la novela:

Pero yo alcé mi espada cuanto pude, decidido a abrir un camino a través de un tiempo en que

Un tiempo

Tiempo

A veces se me oye, durante las vendimias. Y algunas tardes, cuando llueve. (237)

Se aprecia que la frase está cortada y que las palabras desaparecen de forma gradual. En este momento, Matute utiliza la ruptura del orden lógico de las palabras para representar, visual y conceptualmente, el cambio de dimensión temporal del protagonista. Está cruzando el camino que él mismo abre, dividiendo el mundo en dos, en busca del equilibrio entre el Bien y el Mal. De esta forma, se convierte en la voz que transporta el viento en las vendimias, sobreviviendo a su propia muerte.

2.8 CONCLUSIONES

En este trabajo se ha pretendido realizar un análisis literario de la novela *La torre vigía* (1971), por la calidad literaria y originalidad que posee con respecto a las tendencias dominantes del momento de su publicación. Asimismo, se resalta la figura de Ana María Matute como una de las escritoras más trascendentales del siglo XX español.

Para ello, se han caracterizado los tipos de novela publicados en la época de la posguerra, repasando las tendencias de los años 50, 60 y 70. Destaca principalmente el realismo social, tendencia en la que se suele incluir a Matute, aunque esta se desvincule de ella por el componente mágico que siempre introduce en sus obras. Por este motivo, ha sido necesario indagar en las novelas de género fantástico que se publican en la época. Estas son escasas, aunque cabe resaltar las obras de Torrente Ballester y Rafael Sánchez Ferlosio, que presentan ciertas características similares a *La torre vigía*.

En este TFG se ha caracterizado el género de lo fantástico a partir de las teorías de Todorov y Roas y se ha analizado la relación de la novela de Matute con dicho género. Al no poder integrarse en él completamente, se han presentado y desarrollado otras categorías de las cuales pueden apreciarse elementos en *La torre vigía*, que otros autores han considerado pertinentes para su caracterización. Estas son: lo maravilloso, lo neofantástico, la novela de aprendizaje, la novela medieval y la neo-caballeresca. Con

respecto a esta última, es pertinente destacar la inversión de los valores caballerescos tradicionales, como se ha comprobado en el uso de los personajes y de los temas, principalmente. El carácter misceláneo de *La torre vigía* es su aspecto más innovador, pero también el más complejo de analizar, pues debido a ello no se puede ubicar en una categoría que la defina íntegramente.

Concluimos que la intención crítica es lo que ha de resaltarse en esta obra, pues la forma en la que se transmite es exclusiva: no se realiza a través de las técnicas realistas populares en el momento. Por ello, consideramos lo neofantástico un concepto adecuado, que recoge el carácter de esta novela, puesto que a partir del modo fantástico se transmite un mensaje universal que conlleva la autorreflexión. A su vez, es esencial resaltar el componente caballeresco que envuelve la novela y que contribuye a su exclusividad, así como el proceso de aprendizaje del protagonista. De esta forma, resulta una obra en la que se cuestiona la sociedad a través de la experiencia vital de un niño que vive situaciones fantásticas en una Edad Media mágica. Esta mezcla de componentes es lo que ha de destacarse principalmente en este estudio, pues es un aspecto innovador, que define el personal estilo de Matute en la segunda etapa de su producción, iniciada con *La torre vigía*, en 1971, en la que da rienda suelta a su imaginación. Por lo tanto, se comprueba la hipótesis de partida acerca de la exclusividad de la obra, pues es cierto que se trata de un ejemplar novedoso.

Otro aspecto desarrollado en este trabajo es el de la recepción de la producción de Matute, a quien la crítica no ha comprendido durante la mayor parte de su trayectoria. El principal motivo es precisamente el componente mágico que siempre ha incluido en sus textos y que ha confundido a la mayoría de los críticos. A pesar de ello, con el paso de los años y las renovaciones de la novela española, este elemento se ha convertido en la característica de su obra que hará que se destaque la figura de Matute en la posteridad.

Se han interpretado también los temas principales, el uso de los personajes, el tiempo, el espacio, la focalización narrativa y el estilo de la obra. Algunos componentes no resultan novedosos *per se*, puesto que *La torre vigía* integra numerosos aspectos reiterados a lo largo de toda la obra de Matute. Por ejemplo, los temas, la focalización narrativa en un personaje adolescente y el estilo lírico, son propios de la escritora. Sin embargo, el espacio y el tiempo se utilizan de forma novedosa, pues el peculiar ambiente medievalizante y el tiempo cíclico (incluso “atemporal”) no aparecen de esta manera en ninguna novela previamente publicada.

A pesar de que existan estudios sobre *La torre vigía*, no hemos encontrado ninguno en el que se analicen todos sus componentes en profundidad. Como hemos señalado, no se trata de una novela que haya despertado el suficiente interés como para dedicar un análisis del estilo al que se presenta en este TFG. Esta falta de interés puede relacionarse con la fuerte labor interpretativa que ha de realizar el lector, que en este caso no es sencilla, debido a la sucesión simbólica en que consiste la obra. De este modo, consideramos que la aportación principal de este trabajo es la profundidad de análisis del mismo, así como el planteamiento de la novela desde la perspectiva de lo neofantástico. No es una categoría a la que suele asociarse, pero se considera precisa y adecuada. La integración de este componente junto con el caballeresco son las claves que forman la exclusividad de la novela.

En resumen, la producción de Ana María Matute ha sido relativamente estudiada, pues se trata de una de las principales escritoras españolas de posguerra. No obstante, *La torre vigía* no goza del reconocimiento que merece, puesto que es una obra de gran interés desde la perspectiva literaria, tanto por su contenido como por su técnica. En este TFG se ha pretendido ofrecer una interpretación de la novela para, de esta forma, resaltar su valor, que puede haber quedado sepultado por la complejidad simbólica que la caracteriza.

Son numerosas las líneas de investigación que se abren a partir de este estudio, que se pretenden desarrollar en un futuro. Los conceptos de lo neofantástico y neocaballeresco responden a un nuevo tipo de novelas que requieren una categoría en las que enmarcarse. No son unos términos a los que se acuda habitualmente, por lo que convendría una mayor profundidad de análisis. Esto podría realizarse a través de un estudio de la producción de Matute desde estas nuevas perspectivas. Por otro lado, podría llevarse a cabo un análisis comparativo de *La torre vigía* y las obras de Rafael Sánchez Ferlosio y de Torrente Ballester con las que se han establecido semejanzas, para, de esta forma, corroborar la exclusividad o no de la novela de Matute. Por último, también resultaría interesante investigar la influencia de la autora en la literatura fantástica actual, pues la aceptación de este subgénero ha ascendido considerablemente desde las primeras publicaciones de Matute. Gracias a autoras como ella, este subgénero se abrió paso entre el resto de tendencias del momento y ha llegado a convertirse en un interesante objeto de estudio, ampliamente tratado en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? En D. Roas (Org.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-282). Arco/Libros.
- Ayuso Pérez, A. (2007). Yo entré en la literatura a través de los cuentos. Entrevista a Ana María Matute. *Espéculo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense*, 35. [Recuperado el 6/03/2020 de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html>].
- Brown, G. G. (1974). El siglo XX (del 98 a la Guerra Civil). En VVAA, *Historia de la literatura española* (vol. 6/1). Ariel.
- Buckley, R., G. de Nora, E., Gil Casado, P. y Sobejano, G. (1980). Caracteres de la novela de los cincuenta. En D. Ynduráin (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española* (vol. 8, pp. 410-427). Editorial Crítica.
- Clúa Ginés, I. (2017). *A lomos de dragones. Introducción al estudio de la fantasía*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Collard, P. (2016). *Aspectos del simbolismo en La Torre vigía, de Ana María Matute*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Recuperado el 20/12/2019 de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccv6g8>].
- Deen, J. M. (2014). *La nueva novela caballeresca de Ana María Matute*. Tesis doctoral. Texas Tech University.
- El Saffar, R. (1981). En busca de Edén: Consideraciones sobre la obra de Ana María Matute. *Revista Iberoamericana*, 47, 223-31.
- Galdona Pérez, R.I. (2001). *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, La Laguna: Servicio de publicaciones, Universidad de La Laguna.
- Glenn, K. (1990). Apocalyptic Vision in Ana María Matute's *La torre vigía*. *Letras Femeninas*, 16, 21-28.
- Gracia, J. y Ródenas de Moya, D. (2011). Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010. En J.C. Mainer (Director), *Historia de la literatura española* (vol. 7). Editorial Crítica.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2011). *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces. [Recuperado el 20/01/2020 de

https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=zGenDAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA11&dq=literatura+espa%C3%B1ola+en+los+a%C3%B1os+60+y+70&ots=MXIKv1coM5&sig=1YEV1nqGjOX7IVBimG43gP1StxA&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false].

- Gutiérrez Sebastián, R. (2019). Tras las huellas de una poética del cuento en Ana María Matute. *Anales de Literatura Española*, 31, 215-228.
- Huertas Morales, A. (2014). La edad media entre la historia y la fantasía: modelos del nuevo milenio. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 26, 21.
- Josa Fernández, L. (2001). Una tarde con Ana María Matute. *Fábula: Revista Literaria*, 10, 46-54.
- Kalenik Ramsak, B. (1998). Las técnicas narrativas de la novela española de la posguerra con atención especial a la novela de los años sesenta. *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 7, 5-46.
- Kojouharouva, S.V. (1994). La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra. *Compás de letras. Monografías de literatura española*, 4, 39-56.
- López, Gallego M. (2013). El Bildungsroman. Historias para crecer. *Tejuelo*, 18, 62-75.
- Martínez Cachero, J.M. (1980). Aventuras, inventos y mitificaciones en la novela española de los setenta. En D. Ynduráin (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española* (vol. 8, pp. 490-500). Editorial Crítica.
- Martínez Cachero, J.M., Sanz Villanueva, S. e Ynduráin, D. (1980). La novela. En D. Ynduráin (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española* (vol. 8, pp. 318-352). Editorial Crítica.
- Matute, A.M^a. (1971). *La torre vigía*. Barcelona: Lumen.
- Matute, A.M^a. (1998). "En el bosque", transcripción del discurso de ingreso en la RAE, [Recuperado el 02/01/2020 de https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf].
- McCullar, M.C. (2011). *Other worlds, other words: Ana María Matute's fantasy trilogy*. Tesis doctoral. University of Colorado.

- Nora, E.G. de (1971). *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Madrid: Gredos.
- Núñez, A. (1965). Encuentro con Ana María Matute. *Ínsula*, 219, 19.
- Pérez, J., Ihrie M. (2002). *The feminist encyclopedia of Spanish literatura S-M*. Greenwood Press: Westport. [Recuperado el 04/03/2020 de [https://books.google.es/books?id=thba9JxuDXAC&pg=PA397&lpg=PA397&dq=P%C3%A9rez,+Janet.+%E2%80%9CApocalipsis+y+milenio,+cuentos+de+had+as+y+caballer%C3%ADas+en+las+%C3%BAltimas+obras+de+Ana+Mar%C3%ADa+Matute.%E2%80%9D+Monographic+Review/+Revista+Monogr%C3%A1fica+14+\(1998\):+39-58&source=bl&ots=KGgmqJzCuH&sig=ACfU3U1l6IRWQWsvKuQjbKqlybv_Uk_o6TQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiS-N73zN3oAhVGvhoKHbi2DdoQ6AEwAHoECAQQLA#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=thba9JxuDXAC&pg=PA397&lpg=PA397&dq=P%C3%A9rez,+Janet.+%E2%80%9CApocalipsis+y+milenio,+cuentos+de+had+as+y+caballer%C3%ADas+en+las+%C3%BAltimas+obras+de+Ana+Mar%C3%ADa+Matute.%E2%80%9D+Monographic+Review/+Revista+Monogr%C3%A1fica+14+(1998):+39-58&source=bl&ots=KGgmqJzCuH&sig=ACfU3U1l6IRWQWsvKuQjbKqlybv_Uk_o6TQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiS-N73zN3oAhVGvhoKHbi2DdoQ6AEwAHoECAQQLA#v=onepage&q&f=false)].
- Potok, M. (2018). La fábula medieval como espacio para la reflexión moral: *La Torre vigía* de Ana María Matute. *Studia Romanica Posnaniensia*, 45/2, 39-49.
- Puente Samaniego, P. de la (1991). La novela fantástica española (1940-1970). *Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, 4, 9-14.
- Redondo Goicoechea, A. (2000). *Ana María Matute*, Madrid: Ediciones del Orto.
- Redondo Goicoechea, A. (2009). *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, Madrid: Siglo XXI.
- Ridruejo, D. (1980). Una lectura de *La saga/fuga de J.B.* En D. Ynduráin (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española* (vol. 8, pp. 482-490). Editorial Crítica.
- Roas, D. (2011). La amenaza de lo fantástico. En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Arco/Libros.
- Romá, R. (1972). *Ana María Matute*, Madrid: ESPESA.
- Salabert, J. (2015). Ana María Matute; A este lado del paraíso. *Campo de Agramante: revista de literatura*, 22, 5-18.
- Sanz Villanueva, S. (1985). *Historia de la literatura española. El Siglo XX. Literatura actual*, vol. 6/2. Barcelona: Ariel.
- Scott Doyle, M. (1985). Entrevista con Ana María Matute: «Recuperar otra vez cierta inocencia». *Anales de la literatura española contemporánea*, (10)1-3, 237-247.

- Senabre, R., Morán, F. y Gimferrer, P. (1980). La evolución de Juan Goytisolo. En D. Ynduráin (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española* (vol. 8, pp. 458-471). Editorial Crítica.
- Sobejano, G. (1980). Ante la novela de los años setenta. En D. Ynduráin. (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española* (vol. 8, pp. 500-508). Editorial Crítica.
- Soriano, J.C. (2000). Escribir es una larga pregunta. *Turia: Revista cultural*, 54, 157-165.
- Todorov, T. (1970). *Introducción a la literatura fantástica*. París: Seuil.
- Torrente Ballester, G. (1961). *Panorama de la literatura española contemporánea I*, Madrid: Ediciones Guadarrama.
- W. Díaz, J. (1971). *Ana María Matute*. New York: Twayne Publishers.
- Xiaojie, C. (2012). *La infancia en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. [Recuperado el 01/12/2019 de https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/115589/DLEH_Xiaojie_C._La_infancia.pdf?sequence=1&isAllowed=y].